Die

Grundform der Toga

fragmentariſch unterſucht

von

Freyherrn von Seckendorf,

genannt

Patrik Peale.

Göttingen,
gedruckt bey Johann Friedrich Römer.
1812.

AD
BIBL. UNIV.
MONAC.

Universitäts-
München
Bibliothek

Vorerinnerungen.

Die Veranlassung zu dieser kleinen Abhandlung war meine Doktor-Promotion zu Göttingen. Möge das ausgebreitete Publikum dieser Untersuchung eine gleiche, nachsichtige Beurtheilung gönnen, als ihr bey der philosophischen Fakultät zu Göttingen und bey der Königl. Westphäl. Gene-

ral-Studien-Direktion zu Theil gewor-
den iſt.

Ich wählte gerade jetzt dieſen Gegen-
ſtand, weil ich durch meinen verehrten
Freund, Biſchoff Münter in Kopenhagen
benachrichtiget worden war, daß Talma
und Mongez in Paris Verſuche des Um-
wurfes mit einer halbrunden Toga ange-
ſtellt und bekannt gemacht haben, weßhalb
ich denn glaube, es könne ein Intereſſe
mehr für den Alterthums-Forſcher haben
zu erfahren, wie die Verſuche mit einer
viereckigen Toga, deren ich mich bediente,
angeſtellt worden ſind.

Iſt es mir gelungen einige Aufklärun-
gen in dieſen Blättern zu ertheilen, ſo
muß

muß ich dieß am meiſten den wiederholten Verſuchen beymeſſen, welche ich, die Statuen nachbildend, anſtellte. Erſt vor kurzem fand ich die Art des Umwurfes der Toga, welche ich beſchrieben habe. Sodann wurde ich vorzüglich durch den Quintilian, den ich mir zum Führer erwählt hatte, in der Hoffnung beſtärkt, daß ich auf dem richtigen Wege ſey. Der Gegenſtand ſelbſt iſt jetzt noch keines Weges erſchöpft. Ich fahre in der Unterſuchung fort, werde, ſobald ich das erlange, was Talmas Verſuche näher entwickelt auch mit mehreren Formen der Toga Prüfungen anſtellen und die Reſultate mittheilen, wenn dieſe Blätter willkommen ſeyn ſollten.

Die beygefügte Kupfertafel giebt keine Darstellung schöner Faltenwürfe, sondern zeigt nur das Verfahren beym Bekleiden mit der Toga und die Hauptrichtungen.

Göttingen,
den 26. April 1812.

der Verfasser.

Die

Die Alterthumsforscher hegen sehr verschiedene Meynungen über die Grundform der Toga und es ist mir nicht bekannt, daß eine die übrigen völlig aufgeklärt und sich zur unumstößlichen aufgeschwungen habe. Wäre die Bekleidung mit der Toga minder schön, wäre sie nicht national und nicht auszeichnend bey den Römern, bey diesem so ruhmvoll ausgezeichneten Volke des Alterthums gewesen, so würde es sich weniger der Mühe lohnen, Beyträge zur Entscheidung jener Meynungen liefern zu wollen. So aber ist es allerdings wichtig, die alte Streitfrage nochmals zu erörtern. Für nur einen Beytrag gebe ich die Bemerkungen dieser Abhandlung, und ich habe dabey

vorzüglich den Standpunkt des nachbildenden Künstlers gewählt.

Auch die Schriftsteller, welche sich mit der Toga bekleideten und es täglich sahen, wie sie getragen wurde, geben die Grundform verschieden an, oder lassen in Zweifel, ob sie überhaupt die Grundform schildern, oder nur die Art und Weise sich mit der Toga zu bekleiden. Darum nahmen auch die Alterthumsforscher nicht auf sie allein, sondern zugleich auf die Statuen Rücksicht, welche mit der Toga angethan sind.

Wörtliche Beschreibungen von Gegenständen der Sitte überhaupt und der Kleidung insbesondere sind überall schwer erklärbar, weil jede Zeit, für dergleichen Gegenstände Benennungen hat, deren Beziehungen (bisweilen zu speziell, oder zufällig, oft zu allgemein) die späten Geschlechter nicht deuten können. Selten enthalten die Benennungen selbst, eine Erläuterung der Sache. Wer könnte z. B. nach Jahrhunderten die Form eines Huthes, einer Mütze, einer Kappe aus lediglich

diglich dieſen verſchiedenen Namen errathen? Wer vermag einſt einen Quetſchhuth, nach der Beſchreibung eines jetzigen Modejournals, zu bilden, wenn es in dem Journale heißt: Man trägt jetzt die Quetſchhüthe mit hoher Steife und ſpitzigem Schnabel? — Zu welchen Mißverſtändniſſen können ſolche Beſchreibungen führen? Wer erräth wohl, daß jene Steife, nicht Steifheit, ſondern die hintere Krämpe des dreyeckigen Huthes bedeute? Wer kann von dem ſpitzigen Schnabel auf die Auf- und Ausbeugung vorn am Huthe ſchließen, die höchſtens nur dem untern Theile eines Schnabels ähnlich ſieht?

Auch die alte Zeit hatte für Modeſachen, Nahmen, deren Beziehungen ſchwer aufzufinden ſind, ſo z. B. beruft ſich Ferrarius de re veſtiaria P. I. Lib. III. Cap. 20. auf den Plautus, welcher von einer tunica ralla, tunica ſpiſſa, tunica regilla, patagiata, caltula aut craculula etc, redet.

Wörtliche Beſchreibungen ſtehen alſo im Allgemeinen den Statuen nach, ſind wenigſtens nur

erſt alsdann am verſtändlichſten, wenn man die Gebilde zur Hand hat. Die Statue zeigt unleugbar einen mit der Toga bedeckten Römer. Aber auch hier noch kann man getäuſcht werden, wenn man nicht verſucht den Faltenwurf der Statue nachzubilden. Fängt man an, die Drapirung mancher Statuen zu entfalten, dann findet ſich nicht ſelten, daß der Bildhauer Unzweckmäßigkeit und Unwahrheit ſich zu Schulden kommen ließ, um einen ſchönen Anblick der Falten zu gewähren. Ein Gewand hat weder Anfang noch Ende, andere Falten und Gewänder, wären ſie aus biegſamem Stoffe, etwa von Tuch gefertigt, oder belebten ſich die Geſtalten, könnten die Richtung gar nicht haben oder nicht behalten, deren ſie, in Stein gehauen, fähig ſind. So findet man unter andern an Götter-Geſtalten nicht ſelten Drapirungen, welche bey der leiſeſten Bewegung eines Lebenden abfallen würden. Alſo auch die Statuen können den Alterthumsforſcher irreleiten, wenn er dem Bildhauer einen zu großen Glauben ſchenkt. Der Umſtand ſelbſt hingegen, daß ſich die alten Schriftſteller;

über

über die Grundform der Toga nicht völlig und bestimmt, unserer jetzigen Ansicht nach, äußerten, verdient berücksichtiget zu werden. Man sollte glauben, wäre jene Grundform wirklich so verwickelt, und schwer beschreibbar gewesen, so würden die Schriftsteller die Schilderung um so nöthiger gefunden und deshalb sie versucht haben. Auch widerstreitet eine sehr verwickelte, künstliche Grundform der Idee eines Mantels eben so sehr, als jenem Zeitalter, in welchem Einfachheit und Schönheit sich die Hände reichten. War aber jene Grundform nur einfach, so ist es unbegreiflich, warum auch nicht ein Schriftsteller sie bestimmt ein Viereck, eine Scheibe, einen Kreis, oder einen Halbkreis genannt hat, denn hiermit wäre genug gesagt gewesen. Daß keiner sie beschrieben, kann auch nicht als eine Folge davon angesehen werden, daß die Grundform allgemein bekannt gewesen ist, denn auch die Nahmen der Verzierungen der Toga, und der Theile ihres Gewindes waren gewiß allgemein bekannt, und doch gewähren die Schriftsteller uns die Verzeichnisse und

Schil-

Schilderungen dieſer. Sollte vielleicht weder eine ſehr zuſammengeſetzte, noch künſtliche Grundform, ſondern vielmehr nur Statt gefunden haben, daß ſie zwar im Allgemeinen die eines jeden Mantels (pallium) war, aber nach eines jeden Geſchmacke, nach dem Geſchmacke jeder Periode etwas verändert getragen wurde? Nimmt man dies an, ſo iſt es eben ſowohl begreiflich, warum kein Schriftſteller ſie genau beſchreiben konnte, als auch warum mehrere verſchieden und nur im Allgemeinen auf eine runde, halbzirkelförmige, oder eckige Form hindeuten, alle aber einſtimmig ſagen, ſie gehöre zu den Mänteln.

Nimmt man an, daß zu verſchiedenen Zeiten verſchiedener Zuſchnitt der Toga Mode war, daß auch wohl zum Theil jeder hierin ſeinem eigenen Geſchmacke folgte, ſo beſtimmten die Schriftſteller wahrſcheinlich auch die Größe der Toga nur darum, im Allgemeinen, auf sex ulnas, weil die Breite derſelben, um des verſchiedenen Schnittes willen, verſchiedenes Maaß

hatte

hatte und daher nur die Länge angegeben werden konnte.

Aus dem Umstande, daß nur Ein Maaß für die Größe der Toga, ohne nähere Bestimmung angezeigt ist, ob es für die Länge oder Breite gelte, kann man aber auch Folgerungen anderer Art ziehen. Man könnte z. B. sagen: Da nur Ein Maaß angegeben ist, so war die Toga eben so breit, als lang. Das Eine Maaß ist nur als der Durchmesser eines Kreises zu betrachten, welchen die Toga entweder ganz, oder nur zur Hälfte bildete, sobald man sie aus einander legte.

Verschieden wie diese sind auch die meisten Folgerungen, welche die Alterthumsforscher zeither aufstellten. Sigonius de Judiciis, in Thesauro antiquitatum sagt von der Toga: Haec fuit lanea, *semicircularis*, tunica superior, ad talos fluens, eademque *aperta*. *Semicircularem*, docet Dionysius in Prisco, cum scribit, *togam pictam amictum fuisse non ut Lydo-*

Lydorum quadratum sed semicircularem, eamque ab Romanis togam appellatam. — Isidorus lib. XIX. scribens *togam pallium esse purum, forma rotunda.* Contra vero *quadratam* fuisse innuit Athenaeus lib. V. cum inquit: Romani in Asia ut vim Mithridatis effugerent, ad templa confugerunt et, *quadratis vestimentis abjectis, pallia sumpserunt*, togas autem eas fuisse Cicero indicat in oratione pro Postumo: P. Rutilium, inquit, facilius certe necessitatis excusatio defendet qui, cum a Mithridate Mitylenis oppressus esset, *crudelitatem in togatos, vestitus mutatione vitavit.* Hiergegen ſagt Ferrarius de re vestiaria Lib. I. Cap. I.: Nihilominus Togam *vestimentum clausum et rotundum* fuisse, *quodque uno injectu corpus involverat* multa sunt quae convincunt, et Marcelli Donati opinio, censentis, *partim quadratum esse partim circulare*, ut mitissime dicam ridicula est. — Vir doctissimus in notis ad Tertullianum per hoc *recte togam a Graecorum pallio distinguit quod illa*

illa clausa et rotunda, hoc apertum et quadratum fuerit. Vestimentum autem omne apertum, quadratum intelligi vult, quod nempe quatuor angulos habuerit. Eidem opinioni ne ipse adhaerescam, illud in causa est, *quod adduci non possum ut credam, omne pallium, seu vestimentum apertum fuisse quadratum* etc. Ut igitur et ipse quod sentio expromam, *vestimenta quadrata illa tantum fuere, quae ex duobus plagulis confecta erant, quarum utraque quadrata erat, hoc est quatuor angulos habebat, fibula* autem in humeris nectebatur. Tales veterum Carthaginensium tunicas fuisse *Tertullianus tradit* et *quadrangula appellat.* — Non minor Sigonii inconstantia, qui post quam vestimentum quadratum esse dixit, semicirculare facit, quod Dionysius Halicarnassaeus togam figuram semicircularem fuisse scribat: atque ex hoc contendit Sigonius *apertam* fuisse quod non aliter semicircularis esse posset. *Verum non quod aperta esset sed quod orbem absolutum*

dutum, non faceret, ut muliebres cycladeş ádeo *semicirculares* dicta est quemadmodum doctissimus Salmasius obseryat. Dici etiam posset *quod licet plane rotunda esset, nihilominus brachio subducta semicircularis efficeretur ea scilicet parte qua subducebatur.*

Es könnte nicht schwer fallen, noch mehrere Meynungen zusammen zu tragen, doch keine widerſprechenderen, als dieſe. Sigonius nennt also die Toga ein vestimentum apertum Ferrarius dagegen, clausum. Mich dünkt beyde haben Recht, und es kommt nur auf die Beziehung an, in welcher man den einen oder den andern Ausdruck gebraucht. Vergleicht man die Toga als einen Mantel, mit Gewändern, welche keine Mäntel ſind, ſondern, wie z. B. die Tunica ſolcher Geſtalt zuſammengenäht waren, daß ſie mit Ermeln, oder wenigſtens Armlöchern verſehen, nicht angethan, nicht umgehangen, ſondern angezogen wurden, ſo kann man die Toga gewiß als ein offenes Gewand ihnen entgegenſetzen.

Sie

Sie wurde nicht angezogen, sondern angethan, umgeworfen, umgewunden. Vergleicht man aber die Toga, mit andern Arten der Mäntel, von denen einige nur umgehangen, oder an zwey Enden auf den Schultern zusammengefügt waren, noch andere aber nur um den Rücken herum, über beyde Arme hinauswärts hiengen und mehr Schmuck als Bedeckung waren, so kann man die Toga mit Recht vestimentum clausum nennen, denn sie umwindet, umhüllt, umschließt, bedeckt den Körper und läßt nur wenig von ihm, oder vom Gewande unter ihr sehen.

Des Sigonius Bezeichnung, togam fuisse apertam, gilt also von jedem Mantel, im Gegensatz der anzuziehenden Gewänder. Ferrarius aber bewährt, was ich von seiner Ansicht vermuthete, durch den Zusatz, daß die Toga den Körper mit einem Umwurfe umschließe. Er verglich sie mit andern Mänteln, welche er vestimenta aperta nennt.

Auf den Dionys von Halikarnas sich stützend nennt Sigonius die Toga: halbzirkelförmig

(semicircularis), Ferrarius hingegen nennt sie, sich auf Quintilian und andere berufend, (rotunda) rund. Ohnstreitig drückt das Beywort semicircularis spezieller die Form aus, als das Wort rotundus, denn dieses kann auch für überhaupt gerundet genommen werden. Um gleichmäßig speziell zu bezeichnen, wie es Dionys gethan hat, müßte Quintilian, anstatt die Toga vestimentum rotundum zu nennen, sie ein vestimentum circulare genannt haben. Auch bezieht sich Ferrarius selbst, um zu beweisen, daß die Toga nicht viereckig gewesen sey, auf den Salmasius, welcher von ihr sagt: sie habe keine vollkommene Scheibe gebildet. Hierin seinen Widerspruch fühlend, setzt Ferrarius hinzu, daß sie auch eine ganz runde Scheibe gewesen seyn und dennoch, unter dem Arm hinweg und herum nach vornhin geführt, eine halbrunde Form hervorgebracht haben könne. So verstrickte er sich, um einen Widerspruch zu heben, in noch weit erheblichere. Er bezog nehmlich nun den Ausdruck semicircularis auf die Form, welche die Toga, wenn sie umgethan war, bildete,

dete, und weit eher könnte man doch dem allgemeinen Ausdrucke rotundus diese Deutung geben, als jenem spezielleren. Man könnte mit mehrerem Rechte sagen: Rund und gerundet wird die Toga in doppelter Beziehung genannt, 1) weil sie in ihrer Grundform entweder einen Halbkreis bildete, oder wenigstens auf der einen Seite gerundet war, 2) weil sie, rund um den Körper herumgewickelt wurde und nur gerundete Faltenlinien bildete. Ferrarius vergaß hiernächst auch, daß, wenn die Peripherie einer Scheibe beym Umthun aus beugsamem Stoffe gezogen und gewendet wird, die Schlangenlinie entsteht, die sogar, je nach dem Gesichtspunkte, nicht nur als keine ununterbrochene, ovale oder kreis Linie, sondern sogar eckig erscheint, was man an keiner Statue findet; dagegen das geradkantige Gewand zur ovalen Linie gebogen war durch den Umwurf.

Ich will nicht die Möglichkeit leugnen, daß Gewänder, wie die Tunika eines war, weil sie aus eckigen Stücken zusammengenäht wurden,

von einem, oder dem andern Schriftsteller vestimenta quadrata genannt worden sind, allein, da die Untergewänder der Römer und Griechen Aehnlichkeit haben, da die Griechen das Volk, (das Mode-Volk gleichsam) unter den Alten waren, von welchem die Römer, bis sie sich selbst auf gleiche Höhe gestellt hatten, viel Schönes nachahmend lernten, da die Untergewänder überhaupt aber unter der Toga wenig zu sehen sind und endlich die Toga es war, welche die Römer besonders auszeichnete, so bin ich überzeugt, daß Athenäus unter den viereckigen Gewändern, welche die, vor Mithridates zu den Tempeln flüchtenden Römer abwarfen, nicht allein angezogene Kleider, sondern, daß er hierunter wirklich auch die Toga mit verstanden wissen will. Sie vertauschten diese mit griechischen Palliis. Hieraus folgere ich, daß die Toga damals noch viereckig gewesen, das griechische Pallium aber schon eine gerundete Form bekommen hatte, denn früher hin hatte wahrscheinlich auch das Pallium eine viereckige Form, wie die Statuen vermuthen lassen.

Es

Es darf, wie mich dünkt, nicht übersehen werden, daß sich die Schilderung des Athenäus und Cicero, unter den oben angeführten Schilderungen, auf die älteste Zeit, auf die älteste Mode beziehen, daß die Beschreibung des Dionysius und des Isidorus eine neuere, und die des Quintilian die neueste Periode zu bezeichnen scheint, daß also die Toga nicht unwahrscheinlich anfangs viereckig gewesen, sich von dem Pallium vielleicht nur durch den Amictus und durch mehrere Größe unterschied, welche mehrere Größe, um des Gewindes willen nothwendig wurde, daß sie sodann vielleicht eine halbrunde, oder wie Marcellus Donatus angiebt, eine viereckige Form, deren eine Seite nur einen Bogen bildete, bekam, und endlich erst zu Quintilians Zeiten auch eine ganz runde Form empfieng, wenn anders Quintilian nicht bloß auf gerundeten Schnitt überhaupt hindeutet, worüber ich mich näher erklären werde, wenn ich auch mit einer ganz runden Toga strengere Versuche als bisjetzt angestellt haben werde. Bisjetzt bin ich mit der runden Form noch nicht einverstanden.

Der nachbildende Künſtler, ohne ſich um die Nahmen zu bekümmern, wird die verſchiedenen Arten der römiſchen Mäntel, nach Statuen, oder Abbildungen dieſer betrachtet, in folgende eintheilen:

1) In ſolche, welche mehr Verzierungen, als Bedeckungen ſind, und daher locker über die Arme hinflattern, bald den ganzen Vorderkörper zeigen, bald nur den größern Theil davon. Hierher gehören meiſtens die kleinern Mäntel, beſonders der Frauen. Es iſt an den Statuen ſelbſt deutlich aus den Kanten zu erkennen, daß dieſe Mäntel bald viereckig, bald gerundet waren. So z. B. viereckig: Ferrarius, Tab. XIII. et XXII. gerundet aber Tab. XXIV 2.

2) In ſolche, welche nur durch mehrere Größe ſich von den ebengenannten unterſcheiden, vollkommen verhüllen, und an denen die viereckige Form durchaus nicht zu erkennen iſt. Siehe Ferrarius Tab. XXIV 2. XXIX et XXX.

3) In ſolche, welche mittelſt eines, oder zweyer Schulterknöpfe angehangen wurden. Sie erſchei-

erscheinen gemeiniglich unten gerundet aber nicht zirkelförmig zugeschnitten. Siehe Ferrarius Tab. XXIV 2. XXIII. XXIV 3.

4) Endlich in solche, welche völlig um den Körper herumgewunden sind, und sich sogar von allen übrigen dadurch auszeichnen, daß sie gegürtet sind, nur hier und da eine Ecke sehen lassen und den Armen vollkommene Freyheit gestatten. Siehe Ferrarius Tab. II. III. V. VIII. XXXII. XXIV 1. Diese letztere wird man alsobald für die Toga erkennen.

Die Toga unterscheidet sich hinlänglich durch ihr Gewinde von allen übrigen Mänteln, auch wenn sie durch Grundform, Verzierungen und Farbe nicht ausgezeichnet wäre. Ja, kann man ihr Gewinde mit einem viereckigen Pallium hervorbringen, so ist man um so eher berechtigt zu glauben, daß sie sich vorzüglich durch die Art des Umwurfes von den übrigen Palliis unterschied, daß sie dem einen halbzirkelförmig, dem andern überhaupt nur gerundet um ihres Gewindes willen erschien. Nimmt man sodann auf

die Worte des Quintilian in Inst. orat. Lib. XI. Cap. III. Rückſicht: Est aliquid in amictu, quod ipsum aliquatenus temporum conditione mutatum est. Nam veteribus nulli sinus, perquam breves post illos fuerunt, ſo wird man um ſo eher zu glauben geneigt: die Toga ſey anfänglich in Grundform und Gewinde dem Pallium der Griechen völlig ähnlich und nur vielleicht durch die Farbe und durch die Verzierungen, verſchieden geweſen. Bald darauf aber ſey auch ihr Gewinde auszeichnend für ſie geworden, wobey die Gürtelung, in gewiſſem Sinne (cinctura) und der sinus duplex, (doppelte Bergung) außer jenen Verzierungen, weſentlich waren.

Der nachbildende Künſtler, der alſo wahrnimmt, daß die Mehrzahl der römiſchen Mäntel viereckig iſt, und daß ſich die Grundform der Toga wegen des künſtlichen Gewindes nicht genug verräth, wird zuerſt mit der viereckigen Form die Toga nachzubilden verſuchen. So habe auch ich gethan, und gerade die Geſtalten treu nachgeahmt,

genahmt, auf welche ſich Ferrarius beruft, um zu erweiſen, daß die Toga zirkelrund zugeſchnitten geweſen ſey. Meine Toga, iſt jedoch aus Irrthum, den ich ſpäterhin einſah, nicht lang und nicht breit genug, und von zu ſchwerem Stoffe ob ich gleich feines Tuch dazu wählte, um einen reichlichen Faltenwurf leicht hervorzubringen. Auch ließ ich nur drey Ränder der Toga und zwar nur auf einer Seite mit Purpurſtreifen beſetzen, es ſollte aber billig die Beſetzung auf beyden Seiten und an allen Kanten hinlaufen, denn es kann ſodann kein Rechts und kein Links mehr Statt finden, was im Umthun ſehr zu Statten kommt. An den Geſtalten, auf welche ſich Ferrarius beruft, ſieht man deutlich, daß die Gürtelung mit der Toga ſelbſt bewerkſtelliget iſt. Ferrarius Tab. II. III et V. Dieſe Cinctura wird von den meiſten Alterthumsforſchern für den Cinctus Gabinus gehalten, deſſen die alten Schriftſteller erwähnen. Es iſt wohl nicht zu leugnen, daß dieſe Gürtelung ſo hieß. Mag auch wohl ſeyn, daß dieſe Art des Umwurfes, welche die Gürtelung der

Toga nöthig machte, vielleicht aus der Stadt Gabi nach Rom kam, aber, so gewiß diese Gürtelung nothwendig ist, wenn die Toga einen sinum duplicem bekommen soll (den sie anfänglich nicht hatte, wodurch an sich schon die Idee einer Cinctura der Toga wegfällt) so dünkt es mich doch ein Irrthum zu seyn, wenn man glaubt, es müsse noch eine andere Cinctura togae gegeben haben, weil jene speziell benannt worden sey. Mich dünkt: die Gürtelung der Toga (die Toga wurde aber auch ohne Gürtelung umgethan) ist durch jenen Nahmen nur von der Gürtelung der Untergewänder unterschieden worden, welche im Allgemeinen Cinctura hieß und vielleicht wegfiel, wenn man die Gürtelung mit der Toga bewerkstelligte. Ferrarius vollends nennt jene präsumtive Gürtelung, im Gegensatze des Cinctus Gabinus, Balteus, aber gewiß mit Unrecht, denn die Stelle des Quintilian, auf welche er sich Lib. I. Cap. 4. beruft, heißt:

Sinus decentissimus si aliquanto supra imam togam fuerit nunquam certe sit inferior. *Ille*, qui sub humero dextro ad sinistrum

strum *oblique* ducitur *velut* balteus, nec strangulet nec fluat.

Ille bezieht ſich alſo auf sinus, ein sinus aber iſt durchaus keine Gürtelung, ſondern eine Bergung, ähnlich der gerundeten Einbeugung eines Meerbuſens. Auch zeigt das Wort *velut* genügend, daß nicht dieſer sinus ſelbſt, oder die cinctura, Balteus genannt wurde, ſondern, daß Quintilian nur von dem sinus ſpricht, welcher ſchräg unter der rechten Schulter fort, hinauf nach der linken, wie ein Rand (velut balteus) geführt wird. Dieſer sinus ſoll weder zu eng ſeyn, noch zu fließend, damit er den Redner in der Geſtikulation nicht hindere. Dieſer Rand nehmlich, welcher unten die Beugung verurſacht, und es möglich macht im sinus allerley zu verwahren, wird z. B. bey dem Redner anfänglich über die rechte Schulter herüber gezogen, dann aber, im Feuer der Rede, durch die Bewegung des rechten Armes gelüftet und endlich zurück über die Schulter geworfen. Dies letztere kann nicht geſchehen, wenn er zu eng iſt,

jenes

jenes aber wird unförmlich, wenn er zu weit ist. Balteus heißt also nicht die Gürtelung, sondern nur der Rand des sinus, jedoch nicht wirklich, sondern nur vergleichungsweise. Dieser Rand des sinus nun soll zwar über den Unter-Theil der Toga herein bis zur Mitte der Schenkel reichen, aber nicht tiefer herab, als dieser, welcher bis zur Fußbedeckung reicht. Da der sinus über der linken Schulter vorläuft, und in der cinctura endet, so muß die cinctura das Innerste des Gewindes, das Erste seyn, womit man zu winden anfängt. Ich beginne daher also: Ich nehme das eine Ende der Toga in die rechte, das andere in die linke Hand Fig. 1., mit welcher ich sodann den umbo hervorbringe. Fig. 2. Der umbo ist aber, sobald die Toga völlig gewunden ist, oft gar nicht mehr zu sehen. Der obere Rand der Toga bildet bey diesem Beginnen des Gewindes die Form eines Gürtels, wie er auf den Gestalten aus Ferrarius Werke zu sehen ist sub Tab. I et V.

Ist der Umbo, ist diese knopfartige Windung gebildet, so ist nun auch schon die Toga

in

in zwey Haupttheile getheilt. Fig. 1. a. 2. a et b. Der eine davon, bereits umgethan, hat aber auch nothwendig ein Vorder- und Hintertheil. Von diesen Vorder- und Hintertheilen meyne ich, sagt Quintilian: Pars ejus *prior* mediis cruribus optime terminatur, *posterior* eadem portione altius quam cinctura. Diese Worte geben sogleich Aufschluß, was nun geschehen muß, um die Toga zu winden. Denn, damit der hintere Theil um eben so viel über die Gürtelung hinaufkomme, als der vordere bis in die Mitte der Schenkel herabhängt, muß man den hintern Theil von der äußersten, links herabhängenden Spitze, mit der linken Hand hinauf, und zwar über die linke Schulter ziehen Fig. 3., und alsdann vorn, bey dem Umbo, in die Gürtelung stecken. Fig. 4. Auf diese Weise bildet sich mit eins auch der sinus duplex, und Quintilian spricht auch nicht von *duobus sinibus*, sondern von einem *sinu duplice*. Hiernächst nennt er überhaupt den sinus alsdann decentissimus, wenn er nicht, sobald die Toga ganz umgewunden ist, über den untern Theil herab-

reicht.

reicht. Hängt dieser sinus nehmlich bis zu dem Schienbein, oder gar bis zu den Schuhen herab, so sieht dies allerdings übertrieben aus. Faßt man die zeitherige Beschreibung deutlich auf, so besteht nun der sinus duplex aus dem ganzen, obern Theile der Toga. Fig. 4. a.

Es zeigt sich nun aber auch, daß jener von den zwey Haupttheilen, welcher die Gürtelung wirkt und zuerst umgethan wird, auch der o g e r e geworden ist, dagegen der zweyte Theil, welcher noch bis dahin an der linken Seite herabhängt Fig. 4. b., derjenige werden müsse, von welchem Quintilian sehr deutlich sagt: Pars togae, quae *postea* imponitur, sit *inferior*. Durch diese Worte des Quintilian, und wenn man die Statuen nur einigermaßen betrachtet, kann man nicht mehr in dem Gewinde irren. Jenen zweyten Theil nehmlich windet man nun von der linken Seite um den Rücken herum Fig. 5., unter dem sinus hinweg, und schlägt ihn, vor dem Vorderkörper vorbey, dergestalt über den linken Arm, daß Vorder- und Hinterkörper

sodann

sodann, bis herauf an die Gürtelung, bedeckt werden Fig. 6., und nur auf der linken Seite etwas vom Schenkel zu sehen bleibt, wie dies auch bey der Statue im Ferrarius Tab. V. 2. der Fall ist. So also erscheint die Statue, auf welche sich Ferrarius bezieht treu nachgeahmt, und zwar mit einer viereckigen Toga. Alle Kanten sind sichtbar, welche sich an den von Ferrarius angeführten Gestalten zeigen, auch erscheinen sie gerundet, und selbst der eckige Zipfel am Fuß (Ferrarius Tab. V. 1) fehlt nicht.

Hieraus nun erklärt sich:

1) daß die Redner anfänglich mit dem sinus über die rechte Schulter gezogen erscheinen Fig. 7.; dann aber, wenn sie die Action beginnen, lassen sie ihn von der Schulter herabgleiten. Fig. 5. Daher sagt Quintilian: procedente vero actu, jam pene ab initio narrationis sinus ab humero recte, velut sponte delabitur.

2) Kamen die Redner ins Feuer ihrer Rede, so mußte es sie hindern auf dem Vordertheile

dertheile des linken Armes einen Theil der Toga dadurch zu tragen, daß sie den Arm wie im rechten Winkel hielten, wodurch es ihnen unmöglich ward, diesen Arm vollkommen frey zu erheben, sie warfen daher auch diesen Theil der Toga und zwar über die linke Schulter zurück. Fig. 8. und Ferrarius Tab. XXIV. 1. Dies beweisen auch die Worte des Quintilian: et cum ad argumenta ac locos ventum est, rejicere a sinistro togam conveniet.

An der Gestalt des Hadrian (Ferrarius Tab. XXIV. 1.) ist diese Art des Rückwurfs deutlich zu sehen. Seine Stellung, der halbe Schritt vorwärts, der vorgestreckte Arm beweisen, daß er eben spricht, und aus dem über die Schulter zurückgeworfenen, untern Theile seiner Toga zu schließen, war seine Toga gewiß viereckig. Auch nimmt man an ihr keine Gürtelung wahr. Ist dies nicht ein Fehler der Deutlichkeit der Münze, welcher diese Gestalt entnommen ist, so bestärkt diese Gestalt zugleich die Vermuthung, daß jene Gürtelung mittelst der Toga selbst, nicht

unbe-

unbedingt nothwendig war, sondern, daß man auch wohl die Gürtelung der Unterkleider benutzte, um die Zipfel der Toga daran zu befestigen, und sodann das Gewinde zu bewerkstelligen. Geschieht dies, so ist es vielleicht möglich ähnliche Faltenwürfe mit einer Toga zu bilden, welche als Halskreis zugeschnitten ist. Mit einem Halbkreis nehmlich, vorläufig versucht, ergiebt sich:

a) daß man entweder, um eine cinctura zu bewerkstelligen, die größte Breite in den umbo einbinden müßte; oder,

b) daß der sinus zu weit rückwärts zu sitzen käme; oder,

c) daß die sich verkürzende Bogenlinie keinen reichlichen Ueberschlag über die linke Schulter erlauben würde, ohne den sinus unten zu sehr zu verkürzen; oder,

d) daß man, auch bey weit mehr Länge, als sie bey einer viereckigen Toga nöthig ist, doch keinen reichlichen Untertheil für das Gewinde unter dem sinus herum, und über den linken Arm oder die linke Schulter hinweg bekömmt,

kömmt, welcher Untertheil doch, wie Tab. XXIV. 1. des Ferrarius, noch bis zu den Waden hinabreichen soll.

Wählt man eine vollkommene Kreisform, so muß man auf Gürtelung mit der Toga selbst, so weit ich es bisjetzt versucht habe, verzichten. Man muß zuförderst durch Ueberbrechen eines Theils dieses Kreises eine gerade Linie hervorbringen, die sich um den Körper herumlegen lasse, oder in die Gürtelung der Untergewänder, über die linke Schulter herein reiche, und unter dem rechten Arm vor. Ein Kreis bildet Ober- und Untertheil der Toga zugleich, davon aber, daß dies wirklich bey den Togen Statt gefunden habe findet sich, so viel ich weiß, keine schriftliche Nachweisung.

Ist die viereckige Toga, wie ich sie umzuthun lehrte, angethan, so ist nun auch leicht erklärbar, wie man sich den Kopf mit der Toga verhüllte. Man zog nehmlich den Sinus über den Kopf hin. Geschieht dies in solchem Maaße, daß

daß der sinus auf der rechten Seite ganz hinauf kommt, und alsdann auf der linken, vorn herabhängt, oder wird die Gürtelung etwas tiefer gesetzt und der umbo mehr nach der rechten Seite zu geschoben, so entsteht die Bekleidung des Augurs und ähnlicher Gestalten vid. Ferrarius Tab. VIII.

Daß die Redner Anfangs verhüllt erschienen und nur im Laufe der Rede sich lüfteten, dünkt mich eine ähnliche Sitte, wie bey uns, vor ungefähr 20 Jahren, in guter Gesellschaft jeder die Hand, oder wenigstens drey Finger zwischen die Westenknöpfe zu stecken pflegte, oder wie es noch jetzt die Sitte verbietet, in guter Gesellschaft, den Rock aufzuknöpfen.

Ist es mir gelungen, das Gewinde mit der viereckigen Toga darzuthun, so läßt sich nun rückwärts, von dem Gewinde, auf die Größe einer Toga schließen. Ich nehme sie vor allem wiederum viereckig an. Soll die Gürtelung etwas breit und geschwellt erscheinen, so nimmt

dies, nebst der Breite, welche nöthig ist, um den umbo zu bewerkstelligen wenigstens eine Elle unsers Maaßes hinweg. Nun soll der sinus, zwey Zoll tiefer als die Brusthöhle beginnen und bis zur Mitte des Schenkels herabreichen, hinten überschlagen werden, und herab unter die Gürtelung und über die Schulter vor, nach der Brust reichen. Dies beträgt, bey einem mäßigen Manne und nur einigermaßen faltenreich folgendes:

Eine Elle für die Gürtelung.

Zwey Ellen Länge des Ueberschlages über die linke Schulter, mit der Bergung der Gürtelung und als Beugung über sie herabhängend.

Drey Ellen hinten, von der Schulter herab, bis zur Gürtelung und vorn von der Gürtelung, bis zur Mitte der Schenkel zusammengerechnet.

Vier Zoll, als der kleinste Umschlag des sinus am Schenkel.

Sechs bis acht Zoll, als der kleinste Ueberhang, hinten herab, über die Gürtelung.

Die

Die ganze Breite beträge daher sechs auch wohl sieben Ellen unseres Maaßes.

Nun aber die Länge:

Die Gürtelung also, einmal um den Leib herum, beträgt, wenn sie nicht zu eng anliegen soll, und mit Einschluß dessen, was der umbo erfodert, bey einem mittelgroßen Manne zwey und eine viertel Elle. Nun soll sich die Toga noch einmal, als Untertheil umwinden, dies beträgt, mit der spannenden Wirkung des umbo auf diesen Theil und soll der Wurf nur einigermaßen faltenreich werden, zwey und dreyviertel bis drey Ellen. Sodann soll sie über den, im rechten Winkel vorgestreckten Arm dergestallt herabhängen, daß sie die Erde berührt, denn geht sie nicht soweit herab, so reicht sie, über die linke Schulter zurückgeworfen, auch nicht bis unter die Waden herab, wie doch an der Darstellung des Hadrian zu sehen ist. Dies beträge bis zur Schulter hinauf ein und eine halbe Elle; von der Schulter herab, bis unter die Wade zwey und eine halbe Elle; die ganze

Länge alſo acht und dreyviertel bis neun Ellen unſeres Maaßes.

Nimmt man hiernächſt darauf Rückſicht, daß Quintilian verlangt der sinus ſolle nicht über den Untertheil herabhängen, ſo mögen wohl einige die Toga 10 – 12 Ellen ins □ groß getragen haben; denn, je größer der sinus werden ſoll, deſto größer muß die Toga ſelbſt ſeyn. Dies nun nennt Quintilian, wie mich dünkt, *enormis*. Da aber überhaupt nur Ein Maaß der Toga angegeben iſt, ſo kann ich nicht anders, als glauben, daß die Sex Ulnas acht Ellen unſeres Maaßes ins Gevierte betragen haben.

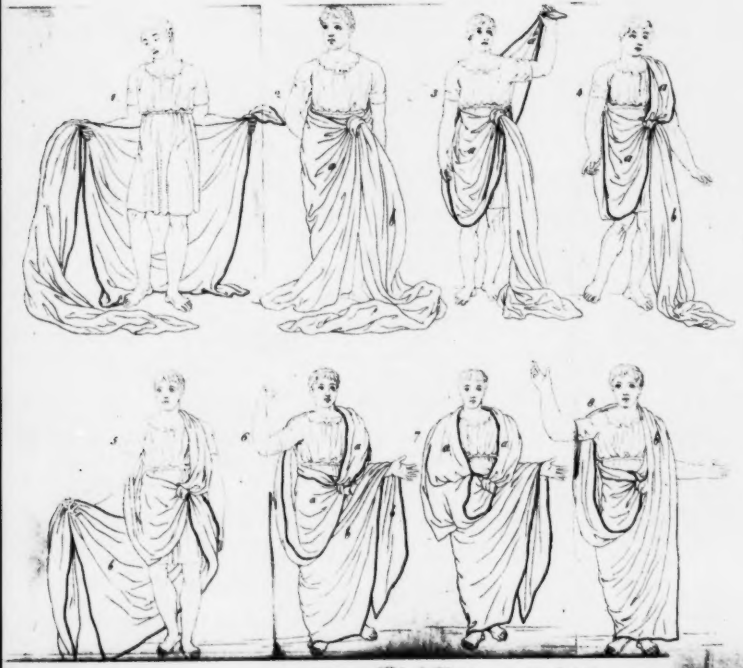
Man könnte ſich vielleicht darüber verwundern, wie es möglich geweſen ſey, eine ſolche, ſchwere Toga im Klima Italiens zu tragen, allein ich verſichere aus Erfahrung, daß mich die Toga, umgethan, gar nicht belaſtete, dagegen wurde es mir ſchwer, ebendaſſelbe Gewand lange zu tragen, wenn ich es wie ein anderes Pallium umthat, weil alsdann das Gewicht deſſelben nicht

ſo

so gleichmäßig vertheilt ist, wie bey dem Gewinde als Toga. Doch glaube ich, daß die Römer kein Tuch wie wir, sondern eine Art Flanell zum Stoff der Toga wählten.

Das Hauptresultat dieser Bemerkungen ist demnach vorerst nicht mehr, als:

Es gab viereckige Togen, und die Gestalten, an welchen Ferrarius erweisen will, daß die Togen zirkelförmig gewesen wären, lassen sich mit einer viereckigen Toga treu nachbilden.



Kritik der Kunſt.

Von

G. Freyherrn von Seckendorf,

genannt

PATRIK PEALE,

Doktor der Philoſophie und Privat-Lehrer an der Univerſität Göttingen.

Göttingen,
bei Johann Friedrich Röwer.
1812.

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Durchlauchtigſten Großherzog von Frankfurt,

Fürſten-Primas,

Herrn Carl

in

Ehrfurcht und Dankbarkeit ganz unterthänigſt

zugeeignet

vom

Verfaſſer.

Vorrede.

Mit Bescheidenheit lasse ich diese Kritik der Kunst hervortreten, aber auch mit Ueberzeugung. Nicht die Beurtheilung der Aesthetiker und ihrer Meynungen war mein Zweck. Scheuete ich es nicht zu widersprechen, wo ich hierzu Grund hatte, so suchte ich doch nicht, meine Ansichten nur in der Verschiedenheit von den Ansichten Anderer darzustellen und weit entfernt mit keinem, oder wohl gar in nichts übereinstimmen zu wollen, mache ich hinwiederum Anspruch auf Originalität. Philosophische Terminologie vermied ich so viel als möglich, um Teutschheit der Wissenschaft zu bewähren.

Obgleich von jeher die Untersuchung des Wesens der Kunst und Schönheit für einen Gegenstand der Philosophie gehalten worden ist, so glaubten doch in neuerer Zeit Einige die Aesthetik außerhalb der Grenzen der Philosophie zu bemerken, nannten aber dessen ungeachtet die Aesthetik nicht geradehin eine historische Wissenschaft. Nicht aber diese allein, wel-

che die Aesthetik von der Philosophie ausschließen, sondern auch Andere hielten die Aufgabe einer rein objektiven Entwickelung der Begriffe von Kunst und Schönheit und eine Ableitung der verschiedenen Künste hiervon für unmöglich. Diese Entwickelung aber ist es, welche ich bezwecke. Einige faßten nicht die geistige, sondern nur die sinnliche Schönheit in's Auge, Andere nahmen nur die geistige Schönheit wahr und schienen, gleich platonischen Liebhabern, die sinnliche ganz zu verachten. Sie wollten, daß man Sinnlich-schönes, nicht schön nenne, sondern vielleicht angenehm, zart u. s. w. So wenig ich mich entschließen kann, mit J. P. Richter Erhabenes das Unendlich-Große und Lächerliches das Unendlich-Kleine zu nennen, weil das Unendliche weder groß noch klein, sondern unendlich ist; so wenig ich ferner mit Kant (in dessen Kritik der Urtheilskraft) das Erhabene als etwas anzuerkennen vermag, dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellungen der Ideen zu denken, weil ich finde, daß hiernach das unvorstellbare Göttliche allein das Erhabene, mithin in der übrigen, geistigen und physischen Welt nichts Erhabenes wäre, und so das Erhabene zwecklos und fruchtlos mit dem Göttlichen, als dem Unvorstellbaren, verwechselt würde, für welches alle Eigenschaften unpassend sind und mithin auch die Erhabenheit; so wenig ich ferner verkenne, daß der Gedanke an das Göttliche, an Gott erhaben genannt werden müsse,

und

und das Gemiſch immer mehr ſich erhebt, je mehr es ſich dem Gedanken an Göttliches nähert, ſo wenig kann ich doch auch ausſchließend dem Geiſtigen, Göttlichen Schönheit beilegen. Nicht weil, ſondern wie das Geiſtige, das Sinnliche, oder jenes durch dieſes ſich kund thut, iſt es ſchön, oder nicht. Nicht weil das Unendliche dargeſtellt wird am Endlichen, ſondern darnach, wie es dargeſtellt wird, iſt es entweder ſchön, oder nicht. Geiſtiges und Sinnliches ſind nur nach gleichem Begriffe von der Schönheit ſchön zu nennen.

Allein ſind die Grade der Schönheit, dieſen wird jener bekannte Begriff von der Schönheit: Mannigfaltigkeit als Einheit, in meiner Kritik nur mitwirkend für die Beſtimmung der Grade der Schönheit, aber nicht als Begriff von der Schönheit ſelbſt aufgenommen. Schönheit an ſich beruht nicht in Quantitäten, nicht in Qualitäten, ſondern, weil auch Quantitäten und Qualitäten ſchön ſeyn können, ſo muß auch ein ſelbſtſtändiger Begriff von der Schönheit vorhanden ſeyn. Das Geiſtige, wie das Sinnliche, können nach verſchiedenen Graden ſchön ſeyn, aber, daß ſie ſchön ſind, abgeſehen vom Grade, ſetzt voraus, daß ſie einem Begriffe von der Schönheit, welcher Regel für ſie geworden iſt, entſprechen, und weil ſie ſo überhaupt einem Begriffe, der hier nur der ſpezielle von der Schönheit

iſt, als Regel für ſie entſprechen, ſo ſind ſie auch vollkommen zu nennen. Das All (unter Gott) iſt nur ſchön; aber im Univerſum, zu dem das menſchlich Geiſtige, wie alles Sinnliche gehören, erſcheint der Theil dem Theile entweder häßlich, oder ſchön, und zwar nach Einem Begriffe; denn nichts erſcheint dem Geiſtigen begriffslos. Wie vieles demnächſt läßt ſich nicht aus der Vollkommenheit herleiten? Schönheit und Häßlichkeit gehen beyde daraus hervor, mithin kann Schönheit nicht die Vollkommenheit ſelbſt ſeyn. Die vollkommenſte Schönheit, wie die vollkommenſte Häßlichkeit, ſind nicht die Vollkommenheit ſelbſt. Ja, es kann eine vollkommene Unvollkommenheit geben, dagegen giebt es keine ſchöne Häßlichkeit und keine häßliche Schönheit, wenn ihnen ein vollkommen klarer Begriff unterliegt.

Das Angenehme wie das Intereſſante, worauf Einige die Entwickelung des Schönen gründeten, drücken Verhältniſſe des Objekts zu einem Subjekte aus, welche daher eben ſo abhängig von dem Objekte, wie von dem Subjekte ſind. Das Angenehme, wie das Intereſſante, iſt nichts, wenn das Subjekt fehlt, dem das Objekt angenehm oder intereſſant iſt. Schönheit aber wohnt nur im Objekte, ſie werde vom Subjekte erkannt, oder nicht. Freylich muß bey dem Intereſſanten etwas in dem Objekte ſeyn, was der Idee des Intereſſanten entſpricht, aber intereſſirt

essiet denn nur die Schönheit, ist nur die Schönheit angenehm?

Schönheit, nur angeschaut als zum Objekte gehörig, ohne alle Beziehung desselben auf ein Subjekt, oder überhaupt ohne alle Beziehung auf etwas außer dem Objekte, kann nur zur Wesenheit gehören, und zwar ist sie an dieser möglich, wie die Häßlichkeit, mithin ist sie, wie die Häßlichkeit, eine Eigenschaft. Hiervon ging ich im 16. §. meines Buches aus, und ich wünsche, daß der Leser bey diesem Paragraphen noch das Folgende berücksichtige: Bey dem Zusammenhange, als der absoluten Beziehung der Theile im Ganzen, kommt nichts auf die Aehnlichkeit, oder Unähnlichkeit der Theile und ihrer besondern Zwecke an. Aehnlichkeit der Objekte, welche nicht zusammenhängen, nicht als Theile verbunden sind zum Ganzen, kann nicht objektiver Zusammenhang genannt werden, wohl aber subjektiver. Nur indem man subjektiv die Aehnlichkeit selbst zum Objekte erhebt, hängen ähnliche und unähnliche, getrennte Objekte zusammen, aber nur in der Idee. Uebereinstimmung; auf welche ich, am Zusammenhange, den Begriff des Schönen gründe, ist, abgesehen von aller Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Objekte, nur die Beziehung der Objekte zum Miteinander, mithin ist ein übereinstimmender Zusammenhang ein solcher, bey welchem die zusammenhängenden Theile sich durch das Streben nach Zu-

ſammenhang auch ähnlich ſind. So alſo ſind Zuſammenhang und Uebereinſtimmung rein objektive Beſtimmungen und ſelbſt an der Idee, wenn dieſe als Objekt betrachtet wird. Widerſpruch iſt, abgeſehen von aller Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Objekte, nur die Beziehung der Gegenſtände zum Voneinander, mithin ein widerſprechender Zuſammenhang iſt das Streben der Theile nach dem Auseinander, nach Nichtzuſammenhang.

Erklärten einige Philoſophen die Begriffe von der Schönheit und Kunſt für unaufſtellbar, ſo war dies denen um ſo erwünſchter, welche ſo gern ihr Kunſturtheil einem dunkeln Gefühle entſpringen laſſen und es ſodann in Halb-Dichtungen einkleiden. Bild auf Bild, Vergleichung auf Vergleichung drängen ſie zuſammen, um zu ſagen, was die Kunſt, was die Schönheit ſey, wie man beyde empfinde, wie ſie entſtehen, welche Geſtalten ſie hervorbringen. Solche Aeſthetiker ſchmähen, weil ſie der Halb-Dichtungen über die Kunſt und Schönheit fähig ſind, auf die kalte, ernſte, philoſophiſche Beſchauung der Kunſt, nennen ſie ein zweckloſes Metaphyſiren und wähnen, daß die kalte Anſchauung der Geſetze des Schönen unwahr ſey, weil ſie kalt iſt, und daß ihre Halb-Dichtungen hingegen wahr ſeyen, weil ſie glühen. Wer möchte dichten ohne dieſe Gluth, ſelbſt wenn Kunſt und Schönheit zu Gegenſtänden der Dichtung erwählt werden, welcher wahre Philoſoph

aber

aber wird mit dieser Gluth untersuchen? Wenn man von der französischen Tragödie sagt, sie sey mehr rhetorisch als dramatisch, so kann man, mit um so größerem Rechte, von vielen ästhetischen Untersuchungen sagen, sie sind mehr rhetorisch, als philosophisch.

Mein Plan theilt diese Kritik in zwey Haupt-Abschnitte, ohne daß diese im Buche besonders bezeichnet wären; vielmehr habe ich jede Abscheidung durch Ueberschriften vermieden, weil so die Verschmelzung der Theile zum Ganzen desto fühlbarer bleibt, und weil ich hierdurch den Leser mehr, als außerdem, abhalte, nur Bruchstücke auszuheben. Die Eintheilung in Paragraphen ist die einzige Trennung, welche ich nicht vermeiden konnte, weil mir das Buch zum Handbuche beym mündlichen Vortrage dient.

Der erste Abschnitt ist ein spekulativer, der zweyte ein applikativer Theil.

Kunst, im allgemeinsten Sinne, ist: Schaffen, erkannt am Werke. Also alles, was ist, ist Kunstwerk, in so fern man das Schaffen oder Geschaffen worden seyn daran zum Objekte der Vorstellung erhebt. Alles ist Kunstwerk, alles schön in Beziehung auf das Universum! Die Kunst des Menschen insbesondere ist: Schaffen, mit menschlich-geistiger Freyheit, erkannt am Werke.

Diese

Dieſe Kunſt theile ich ein in ſinnliche und geiſtige. Bey der ſinnlichen Kunſt ordnet ſich das Geiſtige unter dem Sinnlichen und ſeinen Zwecken. Bey der geiſtigen ordnet ſich das Sinnliche unter dem Geiſtigen und ſeinen Zwecken. Der geiſtigen Kunſt kann Schönheit Zweck an ſich werden, und ſo entſteht die Kunſt im engern Sinne, als das Schaffen des Schönen mit menſchlich-geiſtiger Freyheit, erkannt am Werke. Die Schönheit als Genus hat abſolute und relative Verſchiedenheiten, alſo Arten. Dieſe Arten der Schönheit ſind aber verſchieden von den Graden, welche auf das Genus, wie auf die Arten Anwendung erleiden. Die abſoluten Verſchiedenheiten theile ich wiederum in zwey Hauptarten: 1. in die romantiſche, 2. in die offenbare, deutliche, klare Schönheit. Dieſe letzte wiederum hat folgende Unter-Arten: a. die erhabene, welche wiederum eine ruhige oder wilde Schönheit ſeyn kann, b. die naive Schönheit, c. die ſchlichte, d. die zarte, e. die koloſſale, f. die Karrikatur der Wahrheit, g. die zierliche Schönheit, h. die niedliche, und endlich i. die burleske Schönheit. Wenn nun die Schönheit eben ſowohl ſinnlich, als geiſtig ſeyn kann, ſo wird man ihre relatiſen Arten am Sinnlichen kaum alle auffinden können. So unterſcheiden ſich Gemählde und Kupferſtich, als kolorirt und nur ſchattirt, ſo das Glatte, Raube, Glänzende, Wohlduftende, Wohlſchmeckende u. ſ. w. Aber bey der Schönheit des Geiſtigen nehmen wir

zweyer-

zweyerley, relative Arten der Schönheit wahr. 1. Die charakterlose, 2. die charaktervolle, und diese wiederum ist bald ernst, bald heiter, und hieraus wiederum entwickeln sich die tragische und die komische Schönheit. Nach dieser Entwickelung der Schönheit und ihrer Arten folgt die Untersuchung der poetischen Kräfte und des Einflusses aller Kunst, welche, da sie nur sittlich ist, mit dem Zwecke des menschlichen Daseyns und folglich auch mit jedem Staatszwecke im reinsten Einklange steht.

Hierauf beginnt der applikative Theil mit der menschlichen Kunst im Allgemeinen. Sie wird abgetheilt in sinnliche und geistige. Die sinnliche Kunst ist 1. rein sinnlich, und behandelt hier bald todten, bald lebenden Stoff, woraus im letzten Falle die Reitkunst und Gymnastik hervorgehen. 2. Kunst des Luxus, an welcher zwar die Schönheit sich noch unterordnet der sinnlichen Zweckmäßigkeit, aber sich doch schon mit ihr ins Gleichgewicht zu setzen strebt; 3. Kunst, welche der geistigen Kunst und den Wissenschaften unmittelbar dienet.

Die geistige Kunst ist 1. Kunst durch Verstand, 2. Kunst durch Gemüth, und die letzte, als Kunst in uns gedacht, heißt Poesie. Poesie aber versinnlicht sich nur auf dreyerley Weise: 1. Hörbar, 2. sichtbar, 3. hörbar und sichtbar zugleich. Die hörbare Form heißt Musik im allgemeinsten Sinne, die sichtbare

bare Form gewährt bildende Künste, und Mimik und die Einheit aus beyden giebt die Redekunst im allgemeinsten Sinne.

Musik im allgemeinsten Sinne gründet sich auf die Lehre von der Bewegung, und aus dieser gehen die Grundverhältnisse der Melodie, Harmonie, des Metrums, Rhytmus, der Cäsur, des Einschnittes, des Verses, der Strophe und eines ganzen Gedichts, ferner des Gesammtzeitmaaßes, und Portaments, des Pizzikato, Forte und Piano, Kreszendo und Dekreszendo hervor. Musik scheide ich wiederum in Instrumental-, Sprach- und Gesang-Musik. Die Dichtungsarten der erstern sind das Konzert, die Sonate, die Symphonie, die Phantasie, das Rondo, die Variazionen, die Serenade, der Tanz und der Marsch. An der Sprachmusik äußert sich die Schönheit in doppelter Beziehung, für den Verstand nehmlich, oder für das Gemüth durch den Wohllaut. Dieser letztere scheidet sich in die grammatikalische, prosodische und deklamatorische Musik.

Kunst mit sichtbarer Form hiernächst scheide ich: 1. In die Kunst des Bildes, 2. der Handlung und des Bildes mit lebendem Stoffe, oder die Mimik. Jene, die Kunst des Bildes, zerfällt wiederum in drey Hauptklassen. Die erste benutzt einfache Stoffe als solche, verändert deren Form und ahmt Formen

nach

nach, und drückt ſo das Geiſtige, als zur Natur gehörig, aus. In der zweyten Klaſſe bleiben die Formen der Steffe ſelbſt unverändert und werden nur zu einem ſchönen Ganzen vereint. Die dritte Klaſſe endlich bringt Werke hervor, die nicht Nachahmungen der Total-Formen, ſondern Nachahmungen von Formen ſind, die jenen zum Grunde liegen. Geſchieden iſt die erſte Klaſſe wiederum in zwey Abtheilungen. Durch die erſte Abtheilung entſtehen die Kunſtwerke auf einer Fläche und bleiben Fläche. Hierher gehören Zeichenkunſt, Kupferſtecherkunſt, Mahlerey und Moſaik-Arbeit. Die zweyte Abtheilung läßt ihre Werke als gerundete und erhobene Werke entſtehen. Hierher gehört alſo die eigentliche Plaſtik, das Steinſtechen, die Formung und das Boſſiren, und endlich der Guß. Die zweyte Haupt-Klaſſe der Kunſt des Bildes gewährt die Gartenkunſt, und die dritte die ſchöne Baukunſt.

Aus der Vereinigung der hörbaren und ſichtbaren Form geht die Redekunſt im allgemeinſten Sinne hervor. Dieſe theilt ſich wiederum ein in die Redekunſt im engern Sinne und in die Schauſpielkunſt. Jene betrachtet den politiſchen Redner, den Redner auf der Kanzel, wie im Gerichtshofe, und den Rhapſoden.

Wird nun aber Poeſie durch das Wort kund, wird das Wort Mittel der Darſtellung, ſo bildet ſich

sich ganz insbesondere die Dichtkunst, die sich daher auf die gesammten Kunstgesetze stützt und deren verschiedene Dichtungsarten nur im allgemeinen angeführt werden durften, weil alles Zuvorgesagte auf die Dichtkunst Anwendung leidet.

Daraus, daß das Ganze meinem mündlichen Vortrage zum Leitfaden dient, entsprang die mindere Ausführlichkeit. Die Kapitel von der Gartenkunst, Architektur, Mimik und Dichtkunst sind nicht in allen ihren Einzelheiten verfolgt worden, weil hierzu nicht der Raum war, dagegen wünsche ich dem spekulativen Theile und im applikativen den Kapiteln von der Musik, von den bildenden Künsten und von der Beredsamkeit eine vorzügliche Berücksichtigung. Der Styl des Ganzen sollte gefeilter und gedrängter seyn, ja, einer oder der andere Paragraph steht auch wohl nicht ganz am rechten Platze, dies weiß ich, und ich kann es nur damit entschuldigen, daß das Buch, um als Leitfaden meinen Vorlesungen zu dienen, in sehr kurzer Zeit vollendet werden mußte. Ein kaltes Verzeichniß der Bücher hingegen, welche ich über den Gegenstand gelesen habe, den ich bearbeitete, habe ich nicht beygefügt. Der Philosoph ist mit der Litteratur bekannt, Künstler und Kunstfreunde aber vergleichen selten, und eine Kritik des hierher sich beziehenden Zweiges der Litteratur lag eben so sehr außer meinem Plane, als Kunstgeschichte und Künstlerkritik. Ich lese überhaupt

haupt nicht, damit ich mit Citaten prunken möge. Das philosophische Werk kann sie entbehren. Wenn der gelesene Gedanke in uns ganz verschmolzen wird, wenn die Thätigkeit Anderer nur dazu dient, unsere eigene immer höher zu stellen, dann kann man der Citate am ehesten entbehren. Es bezeichnet die Schriftsteller des Alterthums, daß jeder aus sich selbst schöpfte, mochte er immerhin durch Andere sich entwickelt haben. Hiernach strebe ich, rühme ich mich aber keineswegs, das Ziel errungen zu haben.

Diese Bemerkungen insgesammt sehe man nicht als Vorklagen, sondern nur als einen Beweis an, daß ich ohne Eigendünkel meine Arbeit betrachte, und hiermit ist ein billiges Selbstvertrauen sehr gut vereinbar. Vor dem Lesen noch erfreue mich und sich der Leser durch die Abänderung der sinnentstellenden Druckfehler, an welchen der Verfasser als Korrektor und der Setzer gemeinschaftliche Schuld haben.

Seite 1 Z. 6 v. o. nach solchen ?
— — — 4 — u. st. seine l. seiner
— 6 — 8 — — st. ist l. sind
— 7 — 10 — o. st. als l. dieses
— 8 — 15 — — st. den l. dem
— 12 — 2 — — st. Arbeiten l. arbeiten
— — — 6 — — nach Nichts . st. so l. So
— 13 — 18 — — st. nur l. auch
— 15 — 7 — — st. untergeordnete, hinzukommende l. Untergeordnete, Hinzukommende
— — — 11 — — nach Gemüth s. ein

 Seite

Seite 16 §. 2 v. o. nach künftig l. z. B.
— — — 8 „ „ nach Gestalten f. nennt
— 17 — 3 „ „ st. Allgemeinheit l. Geschlechtigkeit
— 19 — 11 u. 12 v. u. st. unfaßliche l. umfassende
— 26 — 7 v. o. durchstriche stein
— 27 — 15 „ „ vor Theil f. (
durchstr. als
nach Kraft f. „)
— 30 — 3 v. u. st. ergehe l. gehe
— 33 — 9 „ „ st. wenn l. daß
— 35 — 1 „ „ st. Erhabenheit l. Erhabenes
— 36 — 1 „ o. st. jene l. jenes
— 40 — 2 „ „ st. Die l. Das
— 41 — 6 „ u. wirkt l. wirken
— 42 — 14 „ o. st. selbst l. leicht
— 43 — 17 „ „ st. erfolgte l. erfolgt
— 44 — 13 / 15 v. o. / 16 st. Genuß l. Genus
— 45 — 12 v. u. st. Erhabenen l. erhabenen Bilde.
— 46 — 7 „ o. nach sehen l. , denken
— 85 — 8 „ u. st. §. 39 l. §. 55.
— 89 — 2 „ „ nach sich f. zu
— 104 — 4 „ o. nach diese l. können
— 141 — 8 „ „ st. größerem l. größeren
— 142 — 11 „ u. st. aufhören l. aufhören
— — — 8 „ „ nach Differenz f. „
st. des l. das
— 156 — 9 „ „ st. Tonfähigen Körpern l. tonfähige Körper
— 218 — 8 „ o. st. Vervollkommnung l. Vervollkommune
— 257 — 16 „ „ st. doch l. noch
— 309 — 9 „ u. st. Nicht l. Nicht
— 354 ist die § Zahl verwechselt und 156 übersprungen worden.

Göttingen, im Juli 1812.

der Verfasser.

Ueber-

Ueberblick.

§. 1. Einleitung und Scheidung des Ganzen in zwey Haupttheile.

Spekulativer Theil.

§. 2. Man stellte Kunstwerke und Naturwerke, sodann Verstandes- und Kunstwerke einander entgegen.

§. 3. Der Naturbewunderer schätzte die menschliche Kunst zu gering,

§. 4. der Kunstfreund aber zu hoch.

§. 5. Um den rechten Standpunkt der Beurtheilung der Kunst im Allgemeinen finden zu können, muß man die Begriffe Gott, Universum, Natur, Geistiges und Sinnliches richtig auffassen.

§. 6. Kunst im allgemeinsten Sinne, und Natur.

§. 7. Exaltirte Vorstellungen von der Kunst.

§. 8. Die Vorstellung und Wahrnehmung des Schaffens überhaupt am Geschaffenen.

§. 9. Wie ist diese Vorstellung im Allgemeinen anwendbar auf die verschiedenen Richtungen der Kunst?

§. 10. Kunst, gleich anwendbar auf Geistiges und Sinnliches.

§. 11. Abtheilung der Kunst in Künste, um den Begriff von der Kunst im engsten Sinne zu finden.

§. 12. Einleitung zur Entwickelung des Begriffs von der Schönheit, welche der Kunst im engsten Sinne Zweck an sich wird.

§. 13. Schönheit und das Schöne.

§. 14. Das Ideal und der rein schöne Gegenstand.
§. 15. Foderungen an den Begriff von der Schönheit.
§ 16. Begriff von der Schönheit und Häßlichkeit.
§. 17. Grade der Schönheit.
§. 18. Beseitigung einiger Einwendungen gegen den Begriff von der Schönheit.
§. 19. Erörterung des Begriffs.
§. 20. Häßlichkeit kann nicht Zweck der Kunst werden.
§. 21. Kunst im engern Sinne.
§. 22. Erweckung des Schönen durch Schönes.
§. 23. Es giebt kein Nichtschönes, im strengsten Sinne des Worts.
§. 24. Kunst im engern Sinne kann nicht abgetheilt werden nach den Verschiedenheiten der Schönheit.
§. 25. Aber die Arten der Schönheit müssen aufgesucht werden, um in allen Künsten wiedergefunden zu werden.
§. 26. Es giebt absolute und relative Arten der Schönheit.
§. 27. Abtheilung der absoluten Arten in romantische Schönheit und offenbare, und Abtheilung der letztern.
§. 28. Die romantische Schönheit insbesondere.
§. 29. Die offenbare Schönheit im Allgemeinen.
§. 30. Die erhabene Schönheit insbesondere, als einer ruhigen oder wilden, oder der Schönheit des Ungeheuern.
§. 31. Die naive Schönheit.
§. 32. Die schlichte Schönheit.
§. 33. Die zarte Schönheit.
§. 34. Die kolossale Schönheit.
§ 35. Karrikatur der Wahrheit.
§. 36. Zierliche Schönheit.
§. 37. Niedliche Schönheit.
§. 38. Mehrere Grundverschiedenheiten der Schönheit sind verschmelzbar mit einander.

§. 39.

§. 39. Vortheil der verſtändigen Anſchauung und Auffaſſung des Schönen.

§. 40. Uebergang zu den relatiſen Arten der Schönheit mit Wegfall der nur ſinnlichen.

§. 41. bis mit §. 47. Ernſt und Heiterkeit.

§. 48 und 49. Geiſtige und ſinnliche Schönheit. Karakterloſe, karaktervolle Schönheit.

§. 50. bis mit 52. Die karaktervolle Schönheit iſt bald ernſt, bald heiter.

§. 53. Allgemeine Anſicht des Lächerlichen und Tragiſchen.

§. 54. Nähere Entwickelung des Tragiſchen.

§. 55. Purifikation einiger hierher gehöriger Ideen.

§. 56 und 57. Entwickelung des Komiſchen.

§. 58. Schönheit an Stoff und Form.

§. 59. Die Kunſt iſt ſittlich.

§. 60 und 61. Allgemeine Wirkung der Kunſt und der Reflexion über ſie.

§. 62 bis mit 65. Die Kunſtkraft in ihren verſchiedenen Richtungen.

§. 66. Kunſt und Religion.

§. 67. Verhältniß der Kunſt zum Zweck des menſchlichen Daſeyns.

§. 68. Ihr Verhältniß zum Staats-Zwecke.

§. 69. Achtung für den Künſtler.

§. 70. Warum ſucht man die Kunſt.

§. 71. Spiel und Wirklichkeit.

§. 72. Allgemeines Verhältniß der verſchiedenen Sinne zum Genuß der Kunſt.

Applikatifer Theil.

§. 73. Allgemeines Verhältniß der ſinnlichen zur geiſtigen Kunſt.

§. 74. Eintheilung der ſinnlichen Künſte.

§. 75. Künſte des Luxus.

§. 76. Künſte, welche der Kunſt im engern Sinne und der Wiſſenſchaft dienen.

Geiſtige Kunſt.

§. 77. Kunſt durch Verſtand.
§. 78. Kunſt durch Gemüth, oder Poeſie, und wie ſie ſich kund thut.
§. 79. Eintheilung der Muſik. Muſik iſt Bewegung.
§. 80. Jede Bewegung als Einheit. Gleichzeitige Bewegung und nach einander folgende Bewegungen.
§. 81. Grundwahrnehmungen an aller Bewegung.
§. 82 und 83. Wenn iſt ein Schall ſchön?
§. 84. Vergleichung zweyer Schalle nach, und mit einander.
§. 85 und 86. Melodiſche und metriſche Grundformen, und die Schalleiter.
§. 87. Ton.
§. 88. Schönheit des Tones.
§. 89. Tonleiter.
§. 90. Erweiterte Melodieenformen.
§. 91. Geſetze des Gemüths für dieſe Melodieenformen.
§. 92. Tonleiter der Inſtrumental-Muſik, verglichen mit der Tonleiter der Sprache und des Geſanges.
§. 93. Geſetze der Melodie.
§. 94 und 95. Grundton. Moll- und Dur-Ton.
§. 96 und 97. Metriſche und rhythmiſche Rückſichten.
§. 98. Geſammtzeitmaaß.
§. 99. Portament, Pizzikato, Forte, Piano, Kreszendo, und Dekreszendo.
§. 100. Allgemeine Anſicht der Natur der Inſtrumente als nicht hierher gehörig.
§. 101 und 102. Dichtungs-Arten der Inſtrumental-Muſik.
§. 103 und 104. Ueber den Karakter der Muſik.
§. 105. Style der Inſtrumental-Muſik.

§. 106. Allgemeine Ansicht der Sprach-Musik.

§. 107. Vergleichung der Sprache mit der Instrumental-Musik.

§. 108. Die Arten der Schönheit äußern sich an der Sprache in doppelter Richtung.

§. 109. Beförderung des Wohllautes auf Kosten des Werthes der Sprache für den Verstand. Vom Wohllaut insbesondere. Eintheilung der Sprachmusik.

§. 110. Zeitheriger Mangel an Sonderung der musikalischen Theile der Sprach-Musik.

§. 111. Längen und Kürzen überhaupt.

§. 112 und 113. Takt- und Bewegungsreihen, Caesur.

§. 114. Prosa.

§. 115. Sogenannte poetische Prosa.

§. 116 und 117. Vers und einige Versarten.

§. 118. Schlußarten der Verse.

§. 119. Reim.

§. 120. Deklamatorische Musik der Sprache.

§. 121. Gesang-Musik im Allgemeinen.

§. 122. Vergleichung des Gesanges mit der Sprache und Instrumental-Musik.

§. 123. War Gesang früher als Deklamation?

§. 124 bis mit 126. Dichtungs-Arten der Gesang-Musik.

§. 127. Jetziger Zustand der Musik überhaupt.

§. 128. Ueber die Bezeichnung der Kunst in nur sichtbarer Form, als der Kunst des Raumes.

§. 129 bis mit 131. Wie sind die Kathegorieen der Schönheit überhaupt an dieser Kunst aufzuführen?

§. 132. Kunst des Bildes mit todtem Stoffe, und Kunst der Handlung und des Bildes mit lebendem Stoffe.

§. 133. Gab es früher Mahler als Schauspieler, früher Kunst des Bildes oder Kunst der Handlung?

§. 134. Schönheit des Bildes liegt der Schönheit der Handlung zum Grunde.

§. 135. Bilder der Ruhe und der Bewegung.

§. 136. Scheidung der Kunst des Bildes in drey Hauptklassen.

§. 137. Scheidung der ersten Hauptklasse.

§. 138. War Mahlerey oder Plastik früher?

§. 139 Werth der Kunst des Bildes nach zweyerley Richtungen.

§. 140. Die Plastik ist in der Wahl der Gegenstände eingeschränkter als die Mahlerey.

§. 141. Das Bild vom geringsten, innern Werth. Naturformen, Arabesken.

§. 142. Das Stilleben.

§. 143. Die reine und gemischte Landschaft.

§. 144. Landschaft nach der Natur. Phantasie-Gebilde.

§. 145 und 146. Theile der Landschaft. Kontraste und Einheit.

§. 147 und 148. Das Thierstück.

§. 149. Darstellung der menschlichen Karaktere.

§. 150. Das historische Bild.

§. 150. (Durch Druckfehler zweymal ein und dieselbe Zahl.) Darstellung des Göttlichen.

§. 151. Annäherung der Kunst des Bildes an die Kunst durch Verstand.

§. 152. Grundgesetze für die bildende Kunst.

§. 153. Verschiedene Arten der Zeichenkunst.

§. 154. Verschiedene Arten des Kupferstichs. Holzschnitt.

§. 155. Vergleichung der Mahlerey und Zeichnung.

§. 156. Arten des Kolorits.

§. 157. Arten der Karnation.

§. 158. Drapirung.

§. 159. Style und Schulen der Mahlerey.

§. 160.

§. 160. Technische Arten der Mahlerey.
§. 161. Unter allen Künsten ist es die Mahlerey, welche am meisten den sinnlichen Künsten und den Künsten des Luxus dienen muß.
§. 162. Restaurations-Sucht unserer Zeit.
§. 163. Mosaik-Arbeit.
§. 164. Scheidung der zweyten Abtheilung der ersten Klasse der Kunst des Bildes.
§. 165. Plastik im engern Sinne des Worts.
§. 166. Niedrig- und hocherhabene Arbeit.
§. 167. Gemme.
§. 168 und 169. Das Bossiren.
§. 170. Der Guß.
§. 171. Gartenkunst.
§. 172. Baukunst.
§. 173. Das Ebenmaaß in dieser Kunst.
§. 174. Style der Baukunst.
§. 175. Vergleichung zwischen Tempel und Kirche.
§. 176. Verschiedene Proportionen. Inneres und Aeußeres der Tempel.
§. 177. Vom Pallast.
§. 178. Richtiger Standpunkt bey der Betrachtung eines architektonischen Kunstwerks.
§. 179. Mimik.
§. 180. Grundbildung und Bedeutung der einzelnen Theile.
§. 181 bis mit 183. Arten der mimischen Kunstwerke.
§. 184. Eintheilung der Gesten.
§. 185. Was Beredsamkeit sey? Scheidung der Redekunst.
§. 186. Styl.
§. 187. Schönheit der Worte.
§. 188. Schönheit der Theile jeder Periode.
§. 189 bis mit 191. Periodenformen.
§. 192. Steigerung.

§. 193.

§. 193. Bildlicher Ausdruck.
§. 194. Anordnung mehrerer Perioden auf einander.
§. 195. Schriftlicher Vortrag.
§. 197. Katheder-Redner.
§. 198. Kanzel-Redner.
§. 199 bis mit 201. Richter im Gerichtshofe.
§. 202. Kläger und Beklagter.
§. 203. Anwald.
§. 204 und 205. Einige allgemeine Geſetze der äußern Beredſamkeit.
§. 206. Der Rhapſode.
§. 207. Die Schauſpielkunſt.
§. 208. Vergleichung des Schauſpielers mit andern Rednern.
§. 209. Der Schauſpieler entwickelt Karakter und Geſchichte.
§. 210. Wie ſoll dieſe Entwickelung geſchehen?
§. 211 bis mit 215. Spiel des Einzelnen. Grundhaltung. Begründung des Karakters. Wendungen des Karakters. Theater-Schlag. Feinheiten.
§. 216. Mitſpiel.
§. 217. Dichtkunſt und Eintheilung derſelben.
§. 218. Humor, Wiz, Ironie.
§. 219 und 220. Lyriſche Dichtungsarten.
§. 221. Epiſche Dichtungsarten.
§. 222. Dramatiſche Dichtungsarten.

Kritik

Kritik der Kunſt.

§. 1.

Kritik ſucht eben ſowohl die richtigen Standpunkte der Beurtheilung auf, als ſie, von dieſen aus auch wirklich beurtheilt. Jenes iſt ihr ſpekulativer, dieſes ihr applikativer Theil. Der erſtere beginnt mit einem Grundſatz. Welcher kann dieſer anders ſeyn, als: **die Beurtheilung des Gegenſtandes als ſolchen.** Denn, beurtheilt man die Beziehungen des Gegenſtandes nach außen, ſey es zu uns, oder zu andern Gegenſtänden, ſo wird jene Beurtheilung des Gegenſtandes ſchon vorausgeſetzt, die Beziehungen nach außen aber ſind alsdann ſelbſt Gegenſtände der Beurtheilung geworden.

Beurtheilung des Gegenſtandes als ſolchen, ſeine Beziehungen gleichſam zu ſich ſelbſt, iſt demnach auch die Aufgabe dieſer Kritik der Kunſt. Das heißt: Beurtheilung des Weſens der Kunſt, oder Beantwortung

der Frage: Wodurch wird Kunst zur Kunst? So entfaltet sich der spekulative Theil meiner Untersuchung. Dieser wird jedoch der kürzere seyn, und ihm folgt der zugleich ausführlichere angewandte Theil, welcher die Beziehungen der Kunst nach außen, ihre Zwecke, z. B. für das Leben, aufsucht, dann aus dem Grundsatze die Standpunkte der Beurtheilung verschiedener Künste und Arten der Kunstwerke aufsucht, die Verschiedenheit der Kunstwerke aus dem Begriffe Kunst entwickelt, wodurch eine jede Verschiedenheit zum praktischen Standpunkte der Beurtheilung erhoben wird.

Nach den aus dem Prinzip entwickelten Maximen eine wirkliche Beurtheilung aller, oder auch nur der vorzüglichsten einzelnen Kunstwerke aufzustellen, würde eine Aufgabe für ein ganzes Menschenalter seyn. Eine solche Sammlung von Kunstkritiken ist nicht mein Plan.

§. 2.

Man pflegte Mensch und Natur einander gegenüber zu stellen, vergaß also die Natur des Menschen, und daß er durch diese ein Glied, ein Theil der Natur in jenem Sinne ist, und daher nicht lediglich von ihr abhängig, oder einem Einflusse derselben auf ihn unvermeidlich Preiß gegeben bleibt, sondern daß er in ihr ist. Näher beleuchtet dachte man allerdings bey jenem Gebrauche des Wortes Mensch mehr an den menschlichen Geist, als an das zwiefache Wesen, oder

an

an die Verbindung dieser Zwiefachheit; gleichwohl nannte man Kunstwerke nicht ausschließend Geistewerke, sondern, anstatt beschränkend zu verfahren, sagte man, sich in die Breite ergießend: jedes Menschenwerk sey Kunstwerk, im Gegensatz der Naturwerke. Weil nun hierdurch eine Menge Gegenstände Kunstwerke wurden, so glaubte man das Gebiet der Kunst erweitert und wahrhaft bereichert zu haben. Man glaubte das Gebiet sogar verschönert zu haben, weil es sich, so vergrößert, in desto mehrere systematische Beete abtheilen ließ. Auch war in der That jene Ansicht damals gangbar, als der Geschmack in den Gärten recht wunderlich geformte Blumenbeete, mit Einfassungen von Buxbaum, verlangte.

Da in jenem Gebrauche der Worte Natur und Kunst beyde als die Hervorbringer erschienen, so war im Grunde die Kunst nichts anders, als der Mensch selbst, in so fern er Werke hervorbringt. Es kam also darauf an, das Werk von den gesammten Erzeugnissen der Arbeit des Menschen und aller Natur- und Menschen-Thätigkeit zu sondern und zu spezialisiren. Einige hielten es für genügend, den Kunstwerken längere Dauer, nicht als den Werken der Natur, sondern als andern Erzeugnissen menschlicher Arbeit zuzuschreiben, Andere vermutheten etwas in der äußern Form, wodurch sich das Werk, als Werk zu erkennen gebe. Nun schied man Verstandeswerke von Kunstwerken, ohne die letztern, was richtiger gewesen wäre, Gemüthswerke zu nennen. Man verlor den

Standpunkt der Beurtheilung. Von der Werkthätigkeit der Hervorbringer war man ausgegangen und schon auf der zweyten Stuffe der Schlußfolge hatte man sich genöthigt gesehen, diesen ersten Standpunkt für unwesentlich anzuerkennen, und von neuem zu untersuchen, was Kunst sey. Weil man sich aber auch nicht ganz von seinem ersten Pfade trennen mochte, so gelangte man zu einem Mißbrauche der Sprache, und hielt ein Kunstwerk für ein künstliches Werk in dem Sinne, durch welchen die Schwierigkeit der Erfindung, der Verwickelung, oder der Behandlung, und andere dergleichen unwesentliche Merkmale eines Kunstwerks angedeutet werden. Auf diese Weise und auf ähnlichen Wegen wäre beynahe die gesammte Technologie ein Theil der Aesthetik geworden.

§. 3.

Auch die Natur ist Künstlerin! So steht es am Wegweiser geschrieben, welcher auf einen Pfad leitet durch mahlerische Gebirge und zu überraschenden Aussichten. Welcher bewundernswürdige Mechanismus in den drey Reichen der Natur! Mannigfaltigkeit, Einheit, Kontraste, Harmonieen, alles vollendet, alles vollkommen, alles verräth seinen Schöpfer! Alles ist Kunst! Das ist die wahre Kunst! Sey der Natur ähnlich; schaffe wie sie, und du bist Künstler! O Kunst, wie wenig bist du gegen die Natur! Was ist das höchste Gemählde eines Raphael gegen die Pflanze, wie sie wächst, blüht und stirbt?

Die

Wie vergnügt ſah ſich der Naturfreund hier. In der Pflanze, im Thier, im All fand er, und allerdings mit Recht, Gott entdeckt, aber mit Unrecht erklärte ihm hier Gott würdiger, größer, erhabener als dorte, daß er einen Geiſt Aſyhanis erſchaffen hat. Bewunderte der Naturfreund den Mechanismus der ſogenannten todten Natur vielleicht darum ſo innig, weil er zugleich ſeine eigene Hülfe in der Fähigkeit zu dieſer Bewunderung erkannte, oder nur empfand? Fand er den Geiſt Aſyhanis vielleicht minder bewundernswerth, weil er ſeinen eigenen Geiſt jenem nicht gern, wenigſtens um nicht viel nachſetzen wollte? Die Naturfreunde erhoben ihre Stimme vergleichsweiſe damals, als man, nach Rouſſeau, mehr über Erziehung zu ſchreiben, als zu erziehen anfing, was Peſtalozzi und Basow wieder zu vertilgen ſuchten, ob es ihnen gleich auch nicht gelungen iſt.

Unaufhaltbar vorwärtsſtrebte Verlangen der Naturfreund für Natur mit dem Schöpfer verſöhnen. Dieſer ſpricht durch die Natur und an, gebe dieſe für die Summe der Erſcheinungen, aber für das Band zwiſchen allen Erſcheinungen, nichts auch zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem, jedoch nicht etwa Gott ſelbſt mit eingeſchloſſen. Schaffen Gottes alſo, erkennt am Geſchöpfe, dieſe Kunſt? Ewy Gott, dann erſt biſt du der wahre Künſtler! Es ſagte eigentlich jener lebhafte Naturbewunderer nun. Wie wollte unter ſolcher Vorausſetzung ein Künſtler zu ſeyn Gottes würdig? Wer anders, als etwa der, welcher in ſich, nicht einen Geiſt, ſondern einen Gott,

wähnt? Jede andere ſterbliche Weisheit ſchließt bey ſcheiden ihr Auge, und der Genius des nicht berauſchten Menſchen legt ſein Gefieder zur Ruhe, beyde erkennen Unerreichbarkeit, wenn Gott der Künſtler iſt. Geht es doch wahrſcheinlich eben ſo auch dem Seraph bey dem Gedanken Gott. Warum denn aber darum Menſchenwerke gering ſchätzen, weil ſie den Werken Gottes nicht gleich kommen? Iſt Gott in gewiſſem Sinne allerdings Künſtler zu nennen, und dann nothwendig der höchſte, ob ich gleich meyne, daß man ihn ſtets zu geringſchätzend nennt, (ja, es iſt ohnehin ſchon menſchlich genug, daß man ihn nennt) wenn man ihn anders, als Gott nennt, wie man dem entgegengeſetzt Menſch und Engel, ſtreng genommen, zu ſehr erhebt, wenn man ſie nicht nur geiſtig, (dies ſind ſie) ſondern göttlich nennt (das ſind ſie nicht); ſo bleibt menſchliche Kunſt doch immerhin auch eine wahre Kunſt, wenn gleich noch eine höhere und höchſte denkbar iſt.

§. 4.

Rief der Naturfreund: Kunſt, wie wenig biſt du gegen die Natur? ſo müſſen wir hierneben ſtellen, was der Kunſtfreund, mit Schelling, in deſſen Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zu der Natur, ſagt: "Deutlicher, obwohl ihnen ſelbſt unfaßlich, „erſcheint lebendige Erkenntniß in den Thieren, welche „darum Wirkungen vollbringen, die viel herrlicher

„licher sind, als sie selbst. Der Vogel z. B., „berauscht von Musik, übertrifft sich selbst im „Gesange, und im Bau seines Nestes.“

Hier wird die Kunst hoch über die Natur erhoben, und dies wäre nicht poetisch, wäre streng philosophisch wahr? Wie soll der Vogel sich selbst übertreffen, herrlicheres leisten, als wozu ihm die Fähigkeit gegeben ward? Ist sein Leisten herrlicher, als seine Fähigkeit? Können wir das Werk, das unsterbliche Werk eines Menschen höher stellen, als seinen Geist als Werk Gottes?

§. 5.

So wenig ich mich überzeugen kann, daß man Gott und seine Geschöpfe nicht vermenge und verwechsele, wenn man alles Geistige Einen Geist (Geist) nennt, so wenig ich also glaube, daß es nur Ein Geist ist, welcher in allen menschlichen Körpern lebte, lebt und leben wird, so gewiß ich nur an Geister glaube mit Selbstheit und Eigenthümlichkeit, über welche beyde sich kein Geist erhebt, (hiermit steht die Idee einer unendlichen Vervollkommnung keineswegs im Widerspruch,) und so wenig ich mehr als Einen Gott über alle Geister annehmen kann, so gewiß bewundere ich doch auch Gott, selbst als den Schöpfer eines schaudererregenden Verbrechers, und folglich ist mir auch die Natur nur unter Gott und im Universum. Sie ist mir nicht das Geistige, oder das Sinnliche gesondert, und eben

so wenig nur das Band zwischen allem Sinnlichen und Geistigen; denn dieses ist nur eine Beziehung in ihr; sondern sie ist mir das gesonderte, wie das vereinte Seyn des Sinnlichen und Geistigen. Natur ist mir also kein Geist mit Selbstheit und Eigenthümlichkeit. Ich kenne außer Gott und Geistern, (dem Gotte untergeordnet) keinen Naturgeist. Naturgeist dünkt mich nur ein bildlicher Ausdruck für Gott zu seyn, erkannt an der Natur als seinem Werke, und ich meyne, Schelling selbst denkt nicht anders von dem Naturgeiste, im Vergleich zu menschlichen Geistern, denn in seiner schon angeführten Rede sagt er: "Die Wissen„schaft, durch welche die Natur wirkt, ist freylich keine „der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer „selbst verknüpft wäre." Wie viel höher steht nach dieser Aeußerung der menschliche Geist über den Naturgeist, denn jene Fähigkeit der Reflexion ist, so weit wir Geister zu kennen vermögen, für ihre Wesenheit unentbehrlich.

Nach dem, wie ich mir die Natur denke, ist sie mir aber auch kein todtes Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen, denn sie begreift Leben in sich. Auch ist sie mir eben deshalb kein Raum, in welchem ich mir die Dinge, wie in ein Behältniß gestellt, dächte. So wenig ich die Natur für die Urkraft der Welt anerkenne, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkthätig hervorbringt, so gewiß nehme ich hiergegen an der Natur jene Kraft Gottes wahr, welche werkthätig hervorbringt, und diese Kraft, weil

weil sie Gottes ist, kann keine andere, als eine Urkraft seyn.

Hieraus folgend kann Natur, als jenes Seyn, weder die Kunst selbst noch ihr Gegensatz seyn. Kunst ist keine Unnatur, unnatürliche Kunst würde eben so wenig Kunst als Natur seyn. (Sprachgebrauch entsteht nicht selten auch aus Verwirrung der Begriffe.) Kunst ist in der Natur, ist nicht Unnatur.

Sonst also sprach man von Natur und Geist, und von Natur des Geistes, jetzt nicht allein vom Geiste über der Natur und von der Natur des Geistes wie sonst auch, sondern man setzt nun noch einen Geist der Natur hinzu. Es gäbe demnach: Gott, Geister, Einen Geist der Natur, und wiederum Natur des Naturgeistes, Natur der Geister, und Natur Gottes. Welches aber ist das Band zwischen dem Einen Geiste der Natur und der Natur? Ist das Band ausgesprochen durch die Zusammenziehung beyder Worte: Naturgeist, welcher sich über alle Selbstheit zu erheben vermag? Ist unter diesem Erheben nur angedeutet, daß Geister ihr Generisches kund thun können, dem ihre Spezialität untergeordnet ist in ihnen, so gestehe ich das Erheben zu. Außerdem ist das Wie der Erhebung undenkbar. Jene Zusammenziehung aber insbesondere bleibt in ihrem Innersten nur eine Kürzung in doppeltem Sinne.

§. 6.

Schaffen Gottes an dem Geſchöpfe erkannt iſt Kunſt, hatte der Naturbewunderer geſagt. Wenn man dies wie eine Formel betrachtet und nun auf Erdbewohner anwendbar macht, ſo hieße Kunſt vielleicht: Das Schaffen durch den Menſchen, erkannt an deſſen Werke.

Hierdurch wäre die Kunſt ausſchließend dem Menſchen zugetheilt mit Schiller, welcher ſagt: "Die Kunſt, „o Menſch, haſt du allein." Man nähme hiernach den Geiſtern außerhalb der Erde die Kunſt, und wir wiſſen zu wenig von ihnen, um ſie ausſchließen zu können. Auch dem Geſange der Vögel entzöge man den Werth des Kunſtwerkes ganz, alſo beſſer iſts die Erklärung allgemeiner zu faſſen: Schaffen, erkannt am Werke, (iſt es lebend, ſo heißt es ſtreng genommen Geſchöpf) heißt Kunſt. Hierneben ſtehe nun unmittelbar jene Erklärung des Begriffes Natur: Sie iſt das geſonderte, wie das vereinte Seyn des Sinnlichen und Geiſtigen, und es zeigt ſich, ohne nähere Auseinanderſetzung, daß, wie ich oben ſagte, Natur weder die Kunſt ſelbſt, noch ihr Gegenſatz ſey, daß Kunſt in der Natur iſt.

Nach dieſem allgemeinen Begriffe von der Kunſt überlaſſe ich es einem jeden, ob er ihn nur von der Kunſt der Menſchen will gelten laſſen, oder ob er ihn auf andere Erd- und Weltbewohner erſtrecken will. Ich überlaſſe es jedem, ob er in jedem Thiere Seele oder Geiſt mit Selbſtheit annehmen will. Mir genügt die Ueberzeugung, daß z. B. die Muſik der Vögel

eben

eben sowohl nach Gesetzen der Bewegung erfolgt, wie die Musik der Menschen, daß der Trieb des Vogels zum Gesang eben sowohl zu seiner Natur gehört, wie der Kunstsinn des Menschen zu der seinigen; daß aber der Kunstsinn des Menschen einer höhern Ausbildung fähig ist und darum eben zeither ganz insbesondere Kunstsinn genannt wurde.

§. 7.

Der Technolog und Naturbewunderer erhuben jedes Menschenwerk zum Kunstwerke und stellten ihnen Naturwerke gegen über. Neuere Philosophen giengen einen andern Weg, auf welchem sie im Grunde den Naturbewunderer so deutlich aussprachen, daß er vor dieser Deutlichkeit erschrak und glaubte, so habe er es doch nicht gemeynt. Es sagte z. B. der eine: "Das Schöne ist unmittelbare Erscheinung des „Göttlichen im Irdischen!" Ein anderer nannte die Kunst: "Nachweltschöpfung! Ein Heraustreten des „Geistes in die Sichtbarkeit, die Darstellung, Veran„schaulichung, oder Verkörperung der Ideen!"

§. 8.

Das Schaffen, erkannt am Werke, heißt Kunst in der allgemeinsten Bedeutung. Nimmt man das Schaffen am Künstler wahr, in so fern er sich anders nicht selbst zum Kunstwerke macht, so wird es mit Unrecht Kunst genannt und man sagt auch nur uneigent-

uneigentlich, daß man des Künstlers Kunst in seiner Art zu Arbeiten erkennen wolle, denn man denkt hierbey doch nur an das Werk und an das Entstehen desselben, ohne das Technische des Arbeitens, oder die Reflexion des Künstlers zu meynen. Gott schafft aus Nichts, so das Schaffen erklärt, würde jene Definition auf menschliche Kunst nicht angewendet werden können. Schaffen nenne ich Wesenheit ertheilen. Wesenheit aber heißt Seyn als Einheit. So ergiebt sich auch ein Schaffen am Geschaffenen. Das Seyn muß also Einzelheit und Gesammtheit in sich haben, denn sonst ist es nicht als Einheit denkbar. Nach dieser Erklärung kommt nichts auf die Absicht des Künstlers an, mithin kann auch der Vogel, jedoch nur in gewissem Sinne, ein Künstler genannt werden, so auch können nach ewigen Gesetzen aus todten Stoffen sich Kunstwerke entwickeln, und eben so kann der geistig-sinnliche Mensch Kunstwerke hervorbringen. Ich hätte also den Sprachgebrauch nicht beengt, und es bleibt nun jedem überlassen, ob er, mit mir, den Begriff des Wortes Kunst beschränken, oder diese Beschränkung nur als einen systematischen Theil des Ganzen betrachten und sodann die übrigen Richtungen auch verfolgen will. Ich nähere mich immer mehr der Kunst des Menschen.

§. 9.

Nach jenem Begriffe von der Kunst giebt die der Zeit, wie man Musik zu nennen pflegt, das Schaffen

als gegenwärtig zu erkennen, in der Kunst des Raumes aber erkennt man das Schaffen am Werke, durch das geschaffen worden seyn. Nach jenem Begriffe kann auch Kunst nicht mit dem Künstler und Kunstwerke verwechselt, nicht für ein und dasselbe gehalten werden. Gleichwohl macht sie sich selbst zur Eigenschaft ihres Werks, und ist demnach eben so wohl Eigenschaften zu empfangen fähig, als auch fähig, Eigenschaften durch die ihrigen an dem Werke hervorzubringen. Ja, da sie wiederum Gesetzen unterworfen ist in der Natur, so bringt sie nie Eigenschaftslose Werke hervor.

§. 10.

Da die Kunst, als das Schaffen, nur in der Idee, mithin geistig ist, so ist sie selbst nur solcher Eigenschaften fähig und bringt nur solche hervor, die sich auf den Geist allein, oder auf Geistiges und Sinnliches zugleich beziehen. Nur sinnliche Eigenschaften können ihr nicht beygelegt werden und sie bringt sie nicht hervor. Es giebt daher keine grüne, gelbe, süße, sauere, bittere, harte oder weiche Kunst. Eben so wenig ein grünes, blaues, hartes, weiches Kunstwerk. Aber es giebt eine einseitige und vielseitige, eine erhabene oder gemeine, eine schöne oder häßliche Kunst. Jeder Farbestoff ist ein Kunstwerk des Ewigen zu nennen, wie alles auf Erden, dennoch wird es Niemand einfallen, gelbe Erde ein gelbes Kunstwerk zu nennen.

§. 11.

§. 11.

Um den Begriff der Kunst mit Grund in engerem Sinne fassen zu können, muß die Kunst in Künste abgetheilt werden. Wie jetzt der Begriff aufgestellt ist, umfaßt er mehr noch, als selbst ehedem der Technolog unter Kunst verstand, und ich möchte sogar die Technologie ganz von der Kunst scheiden.

Auch ein Hausgeräthe, wenn es darnach beschaffen ist, nennen wir schön, sogar Kleider empfangen dieses Beywort. Dinge also werden schön genannt, deren Zweck die Schönheit selbst eigentlich nicht ist. Was man auch gethan hat um zu erweisen, daß man solche Dinge nicht schön nennen solle, so behauptet doch, nicht sowohl der Sprachgebrauch, als vielmehr das Gemüth seine Rechte. Schönheit kann daher auch nicht die allgemeinste Anleitung bey der Absonderung der Künste geben. Mich dünkt es am einfachsten, die Kunst nach der Zwiefachheit aller Natur und des menschlichen Wesens insbesondere abzutheilen. Jene Zwiefachheit des Menschen ist vereinte Thätigkeit des Sinnlichen und Geistigen, jedoch so, daß beyde nicht immer im Gleichgewichte sich befinden, sondern bald das eine, bald das andere die Oberhand bekommt. Hieraus ergäben sich 1) sinnliche Künste, solche, wo das Geistige sich unterordnet dem Sinnlichen und seinen Zwecken, (also die technischen Künste, oder auch mechanischen genannt,) und 2) geistige Künste, wo das Sinnliche sich unterordnet dem Geistigen und seinen Zwecken. Beyde aber, jene sinnlichen und diese geistigen

gen Künste sind jedoch immer nur sinnlichgeistige, wodurch die gemeinschaftliche, gegenseitige, vereinte Thätigkeit des Geistigen und Sinnlichen angedeutet wird. Schönheit demnach, die kein anderer als ein geistigsinnlicher Zweck seyn kann, vermag bey den geistigen Künsten zum Zweck an sich erhoben zu werden, bey den technischen Künsten ist sie nur das untergeordnete, hinzukommende.

Die geistigen Künste theile ich wiederum nach zweyerley Richtungen der Seele, die zwar immer gemeinschaftlich, aber auch wieder so wirken, daß die eine, oder die andere vorwaltend thätig ist, in Kunst durch Verstand, und Kunst durch Gemüth. So kann eine philosophische Zergliederung mit Recht ein Kunstwerk durch Verstand genannt werden, aber sie ist keine Dichtung, kein poetisches Kunstwerk. Das Kunstwerk des Gemüths entspringt mehr der Empfindung, als dem Verstande. Ob es die Kunst durch Gemüth sey, welcher Schönheit Zweck an sich wird, und ob der Zweck der Kunst durch Verstand Wahrheit sey, wird sich künftig näher ergeben. Es bedarf hiernach keiner näheren Entwickelung, wie sich geistige Kunst an die Philosophie anschließt. Alle Künste, sinnliche und geistige, können schöne Künste seyn. Der Zusatz schön, um die Kunst durch Gemüth anzudeuten ist daher, wenigstens vorjetzt, bis zu näherer Prüfung, zufällig.

Wie es Kunstwerke giebt, welche den Uebergang sinnlicher Künste in die geistigen zu bilden scheinen, so auch Kunstwerke, welche den Uebergang zwischen Kunst durch Verstand und Kunst durch Gemüth bilden. Dies

wird

wird künftig bey der Scheidung der sogenannten Dichtungsarten wesentlicher noch erscheinen, als hier.

§. 12.

Um zu prüfen, wie der geistigen Kunst Schönheit oder Häßlichkeit zum Zweck an sich werden könne, muß die Untersuchung vorausgehen, was Schönheit, was Häßlichkeit sey.

Unsere Empfindung nennt die verschiedensten Gestalten, die Idee, den Traum, das Rauschen des Wasserfalls, die Landschaft u. s. w. schön. Wie verschieden sind gleichwohl die Eindrücke aller dieser Gegenstände? Auch benennen wir jeden noch besonders. Einen vielleicht angenehm, einen zart, einen lieblich, einen groß, reizend, entzückend u. s. w.; in allen aber erkennen wir zugleich Schönheit, erkennen wir eine Eigenschaft, die alle andern gleichsam umfaßt, oder über alle sich verbreitet. Während also jene verschiedenen Eindrücke der Erhabenheit, Größe, Zartheit u. s. w. der Seele zu Theil werden, empfängt sie auch den Eindruck der Schönheit. Soll Häßlichkeit daher nicht mehr, als der reine Gegensatz der Schönheit seyn, so muß auch sie mit allen jenen Eigenschaften verschmolzen vor uns erscheinen können. Schönheit und Häßlichkeit müssen also auch an sich einer solchen Allgemeinheit fähig seyn, daß sie bald speziellern Eigenschaften, als sie es sind, als beschreibende Beywörter zugegeben werden können, bald, daß ihnen speziellere Eigenschaften, als beschreibende

lende Beywörter, zugesellt werden können, wodurch sie selbst eine speziellere Bestimmung empfangen, bald endlich, daß sie als Allgemeinheit neben andern Eigenschaften stehen. Im ersten Falle gäbe es eine schöne, oder häßliche Erhabenheit, Größe, Zartheit u. s. w. Im zweyten Falle eine erhabene Schönheit, erhabene Häßlichkeit, zarte Schönheit, zarte Häßlichkeit; im dritten Falle endlich hieße es: Erhabenheit und Schönheit, Erhabenheit und Häßlichkeit u. s. w. Um den Begriff von Schönheit und Häßlichkeit aufzusuchen, müßte man demnach vor allem antithetische Eigenschaften der Wesenheit aufsuchen, welche, ihrer Allgemeinheit wegen sich eben so wohl als Theile unterordnen, als zur selbstständigen Alleinheit erheben lassen, und hier bald rein, bald mit spezieller Rücksicht erscheinen. — So ging man auch schon zu Werke, aber man überließ sich bey dieser Aufsuchung nicht selten nur dem Gefühle und sah die Wirkung der Schönheit für sie selbst an. Darum ward ihr Begriff für relatif in der Nebenbedeutung dieses Wortes erklärt, wo es eben sowohl Zufälligkeit, als Verschiedenheit ausdrückt. Viele glaubten, weil Schönheit einen angenehmen Eindruck mache, so sey ein angenehmer Eindruck auch allemal ein schöner, sey die Folge der Schönheit. Zufällig aber ist das Angenehme eines Eindrucks. Hängt es nicht von der Empfänglichkeit ab? Geht es nicht aus dem Mehr oder Weniger des Eindruckes hervor? Heute wirkt der Anblick der nehmlichen Schönheit vielleicht ganz anders auf uns, als morgen. Was auf diesen einen sehr angenehmen Eindruck macht, weil

vielleicht sein Verstand, sein Gefühl geschärft, geläutert sind, daran geht vielleicht ein anderer ganz unempfindlich vorüber und belächelt, wie es möglich sey, daß jener etwas angenehmes dabey empfinden könne. Auf diesem Wege würde also die Bestimmung dessen, was schön sey, durchaus subjektif verschieden bleiben. Allein, wie wenig ich leugne, daß jeder sein Ideal der Schönheit hege, so meyne ich doch, jeder müsse in dem, was er für schön hält, wenn er dieses nicht speziell, sondern generell aussprechen will, eben das zu finden glauben, was der andere auch für Schönheit erklärt. Jeder kann sich, mit andern Worten es zu sagen, einen Begriff von der Schönheit machen, und die Meynungen werden das Ziel nicht leicht ganz verfehlen, aber in der Anwendung des Begriffes auf Werke, auf Wirklichkeit, auf Leben trennen sich die Meynungen. So soll es auch seyn. Von dem Generischen unseres Geistes können wir nicht abweichen, aber in seiner Verschmelzung mit der Spezialität gehen wir verschiedene Wege, kommen auch am Ende zum Ziel, jedoch nur im allgemeinsten Sinne dieses Wortes.

§. 13.

Nehmen wir schöne Gegenstände wahr, betrachten wir die Eigenschaft des Schönseyns, die Eigenschaft also als Erscheinung, so heißt sie Schönheit. Betrachten wir aber die Schönheit an sich, oder abgesehen von aller Erscheinung, nur in der Idee, nicht an der

Idee,

Idee, denn hierdurch wird sogleich die Idee Objekt und innere Erscheinung, so betrachten wir das Schöne.

§. 14.

Jede Eigenschaft, als solche, ist eine Einheit; sie kann für sich bestehend und als Gedanke gedacht werden. Die Schönheit nun, als eine Eigenschaft, ist mithin auch eine Einheit und kann, da Wesenheit das Seyn als Einheit ist, Theil der Wesenheit eines Gegenstandes seyn. Ja, sie kann, weil Seyn als Einheit schon Einzelheit und Gesammtheit in sich begreift, eben sowohl nur an Einzelheiten des Wesens, oder an seiner Gesammtheit sich als Eigenschaft bewähren, ohne daß hierdurch ihre eigene Einheit aufgehoben würde.

Gäbe es einen Gegenstand, der ausschließend nur Eine Eigenschaft hätte, (der Gedanke Gott ist freylich ein solcher Gegenstand, und seine für uns alles unfaßliche Eigenschaft heißt Unergründlichkeit.) so könnte es, wenn die Schönheit einmal diese Eigenschaft wäre, einen ausschließend und einzig nur schönen, einen rein-schönen Gegenstand geben. Es ist in uns das Streben, einen rein-schönen Gegenstand zu denken, oder, der Gegenstand in uns empfängt die Schönheit auch wohl so, daß wir die übrigen unentbehrlichen, damit er gedacht werden könne, kaum denken, und auf diese Weise bildet sich das Ideal. Es ist ein hohes, höheres und höchstes Ideal in uns, und diese Grade fallen mit unserer geistigen, mit unserer Verstandes- und Ge-

müths-Entwickelung zusammen. Der Künstler wähnt immer sein Ideal vor sich zu sehen, aber er erreicht es durch äußere Versinnlichung nie. Die inneren Sinne bilden etwas, was die äußern anschauen möchten, aber nicht können; wird nun aber das, was der Künstler für äußere Sinne bildete, von diesen angeschaut und zurück zu den innern gebracht, so kann es diesen nicht entsprechen, weil sie von dem Geiste ausgiengen, jetzt aber bey der Anschauung von außen genöthiget werden, vom Körper auszugehen, jetzt also das wirklich körperliche (mehr als sinnliches) erst wieder hinwegdenken müssen, um ihr Ideal zu finden. Dagegen: entsprach zwar das Bild, welches Raphael schuf, seinem Ideale nie, so übertraf es doch die sinnliche Darstellung wohl manches Ideals anderer, oder erweckte in andern Ideale hoher Art.

§. 15.

An einem Gegenstande hiernächst mit mehreren Eigenschaften kann Unterschied und Verschiedenheit derselben, Unterordnung und Nebeneinanderstellung derselben obwalten. Findet Unterordnung Statt, so bewirken die untergeordneten Eigenschaften zugleich die Spezialisirung der Haupt-Eigenschaft, der sie untergeordnet sind, werden Eigenschaften dieser. Auf diese Weise bildet sich z. B. wie oben gesagt, eine schöne Erhabenheit, oder umgekehrt eine erhabene Schönheit. Aeußert sich aber nur Nebeneinander-Stellung der Eigenschaften, dann lösen

lösen und verschmelzen sie sich eigentlich nur gleichmäßig zum Ganzen, allein die Sprache an sich, und also auch jede Sprache ist zu arm, sie kann sie nur nebeneinander gestellt nennen. Hier also sagt man: Schönheit und Erhabenheit, schön und erhaben, und es würde jenes Verschmelzen keineswegs durch das Wort deutlicher gemacht werden, wenn man Schönheit und Erhabenheit in Schönheiterhabenheit verwandeln wollte, ob ich gleich solche Kürzungen, als Kürzungen selbst anwende, wie z. B. oben §. II., wo ich die geistige und sinnliche Thätigkeit geistigsinnlich nannte.

Schönheit gehört zu den Eigenschaften, welche dem Sinnlichen nicht allein, sondern auch dem Geistigen beygelegt werden können, weil sie eines Daseyns in der Idee fähig sind. Oder auch umgekehrt: ein Begriff von der Schönheit ist möglich, weil sie als Eigenschaft auch dem Geistigen beygelegt werden kann. Solche Eigenschaften nun nenne ich daher auch, wie oben gesagt, geistigsinnliche Eigenschaften. Ueber diesen stehen die rein geistigen Eigenschaften: z. B. verständig, gut, weise u. s. w. Unter den geistig und sinnlichen Eigenschaften stehen die nur sinnlichen, welche nicht auf das Geistige angewendet werden können. Hierher gehören z. B. die Eigenschaften der Farbe, des Tastesinns u. s. w. Es giebt, obgleich in unserer Zeit nur allzuviel göttlich genannt wird, dennoch kein göttliches Grün und eben so wenig einen grünen Gott; es giebt allerdings eine Schönheit des Farbenspiels, aber es giebt kein Farbenspiel der Schönheit an sich.

Hieraus folgt: der Begriff der Schönheit muß auf Geistiges und Sinnliches angewendet werden können, und soll er auf Sinnliches angewendet werden, so muß in ihm eben so wohl musikalisches als auch plastisches Schöne ausgedrückt seyn, das Schöne also ohne Unterschied, von welchem der Sinne es zu erkennen ist.

Schönheit kann mit keiner Eigenschaft in vollkommenem, gänzlichen, zerstörenden Widerspruche stehen, als mit ihrem Gegensatze Häßlichkeit, denn als Eigenschaft soll sie der Unterordnung und Nebeneinanderstellung zu und mit andern Eigenschaften, der Verschmelzung mit diesen fähig seyn. Hieraus folgt: Der Begriff von der Schönheit müsse so ausgesprochen werden, daß er gesondert und verschmolzen mit andern Eigenschaften sich stets gleich bleibe.

Da jede Eigenschaft eine Einheit an sich ist, so erhebt eine jede auch den Gegenstand oder den Theil desselben, an welchem sie erscheint, in Beziehung auf sich selbst zur Einheit, in welcher die Ideen Einzelheit und Gesammtheit sodann liegen. Mithin auch die Schönheit thut dies. Sie kann aber nicht die Eigenschaft des Eines-seyns, oder Wesenheit selbst seyn, denn sie bringt diese nur in sich hervor, indem sie sich der Wesenheit selbst unterordnet. So erhebt sie z. B. den schönen Finger an einer Statue zu einem schönen Ganzen, während die ganze Gestalt, der sie mit dem Finger zugehört, häßlich ist. Wesenheit also wäre wiederum die Grund-Eigenschaft alles geistigen und sinnlichen Seyns, und durch diese müssen sich daher auch

alle

alle übrigen geiſtigen und ſinnlichen Eigenſchaften und folglich auch die Schönheit und Häßlichkeit beſtimmen, aus der Weſenheit müſſen dieſe ſich insgeſammt entwickeln laſſen.

§. 16.

Ein Ganzes iſt nur denkbar durch Theile, Theile nur denkbar durch ein Ganzes. Beyde Ideen ſchaffen ſich gegenſeitig. Zuſammenhang iſt der Zuſtand der Theile im Ganzen, iſt die abſolute Beziehung der Theile zu ſich als dem Ganzen. Dieſer Zuſtand der Theile iſt alſo ihre nächſte, ihre nothwendige Eigenſchaft in Beziehung auf ſich und das Ganze. Schon dieſer Zuſammenhang kann, aber auch entweder ſchön oder häßlich ſeyn, mithin nur durch die Beziehung der Theile zu ſich und zu dem Ganzen, denn anderes giebt es in der Idee Zuſammenhang nicht. Wohl giebt es einen ſchönen Zuſammenhang, wie einen häßlichen, aber in einer zuſammenhängenden Schönheit iſt, wie in einer zuſammenhängenden Häßlichkeit, der Zuſammenhang ein Pleonasmus. Es muß alſo zwiſchen Zuſammenhang und Schönheit und Häßlichkeit deſſelben noch zwey antithetiſche, allgemeine Eigenſchaften geben, durch welche Schönheit oder Häßlichkeit hervorgebracht werden. Zwey Eigenſchaften, welche den Zuſammenhang, als ſolchen, nur näher beſtimmen. Dieſe Eigenſchaften ſind Uebereinſtimmung und Widerſpruch (Harmonie und Disharmonie). Eine von dieſen wird die Beziehung der Theile zu ſich

und zu dem Ganzen aussprechen, durch welche der Zusammenhang schön wird, die andere, durch welche er häßlich wird. Da nun die Schönheit und Häßlichkeit nicht bloß partiell, sondern auch total sollen seyn können, und ihre Wirkung auf uns nur analog ihrer selbst erfolgt, so ist die Schönheit nur als eine übereinstimmende (harmonische) Beziehung denkbar. Häßlichkeit aber setzt nichtübereinstimmende Beziehung der Theile unter sich und zum Ganzen voraus. Man dürfte sich nur auf den Instinkt berufen, um darin überein zu kommen, daß Schönheit eine übereinstimmende Beziehung sey. Denn wo wir z. B. einen Widerspruch schön finden, ist dieser stets einer höhern Uebereinstimmung untergeordnet und dadurch erst wird er schön.

Außer dem Zusammenhange hiernächst, als der absoluten (hier nur nothwendigen) Beziehung der Theile unter sich und zum Ganzen sind aber auch relative (hier so viel als nur mögliche und willkührliche) Beziehungen denkbar, z. B. der übrigen Eigenschaften unter sich und zu ihnen. Auch diese können folglich schön oder häßlich werden nur durch Uebereinstimmung oder Widerspruch. Nun erst sind die Begriffe Schönheit und Häßlichkeit entwickelt.

Schönheit ist Uebereinstimmung nothwendiger (absoluter) und nur möglicher und willkührlicher (relativer) Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen.

Häßlichkeit ist Nichtübereinstimmung (Widerspruch) absoluter und relativer Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen.

§. 17.

§. 17.

Die Schönheit, sagt man, hat Grade, hat einen Komparatif und einen Superlatif. Es giebt eine höhere Schönheit und eine höchste, ein Schöneres und ein Schönstes.

Die Schönheit des Höchsten, (das Höchste, der Höchste im höchsten Sinne ist es nicht ein und dasselbe?) die Schönheit Gottes wäre freylich auch die höchste Schönheit. Schönheit aber ist eine geistige und sinnliche, aber keine göttliche Eigenschaft. Nur Wesen, unterschieden von Gott, können das Beywort schön, können Schönheit bekommen. Allein, die Vielheit der Eigenschaften heißt Mannigfaltigkeit; wie nun die Allheit der Eigenschaften, zur Einheit vereint, die Schönheit des Universums (unter dem Gedanken Gott) bildet, so gewährt die Uebereinstimmung der größten Mannigfaltigkeit der Beziehungen als Einheit, das höchste Schöne im Universum, und der Komparatif wird dann so ausgedrückt: Je mannigfaltiger die relatifen und absoluten Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen sind, welche übereinstimmen, desto höher ist die Schönheit. Die größere Häßlichkeit aber entstünde durch die mehrere Mannigfaltigkeit der relatifen und absoluten Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen im Widerspruche.

§. 18.

"Einverstanden", sagte Bouterweck, "sind alle, „daß das Schöne empfunden werden muß." Dies

iſt unbedingt wahr, denn unempfunden könnte das Schöne nicht zur Erkenntniß des Verſtandes gelangen. Aber die Frage iſt, ob es nur empfunden werden könne? Verſteht man unter empfunden werden: gefühlt werden, ſo hat die Schönheit dies mit allem gemein, was auf uns einwirkt, und, daß ſie empfunden werden muß, kann daher nie zum Grundſtein ihrer Verſchiedenheit von andern Eigenſchaften dienen, die auch gefühlt werden. Das Weſen alſo der Schönheit kann nie daraus hervorgehen, daß ſie empfunden werden muß, denn ſie hat dies mit Anderem gemein. Auch iſt dies Bouterweck's Meynung nicht, denn er ſagt deutlich ſelbſt: "Gefühl iſt die Fähigkeit, auf ſich eine „wirken überhaupt, und verſchieden einwirken zu „laſſen", und er geſteht dem Körper, wie auch der Seele Gefühl zu. Unter Empfindung aber begreift er das Reſultat der Gefühle. Welches andere aber iſt dieſes, als das deutliche Bewußtſeyn derſelben? oder es wäre nicht mehr als das Gefühl ſelbſt. Deutliches Bewußtſeyn aber iſt nur als Gedanke, mithin als Werk des Verſtandes möglich. Das deutliche Bewußtſeyn iſt nicht Geiſtes-Anſchauung im allgemeinen, ſondern geht von der Verſtandes-Anſchauung insbeſondere aus. Mich dünkt jedoch, Gefühl ſey von der Fähigkeit, auf uns einwirken zu laſſen, zu fühlen, verſchieden, ſey vielmehr der Zuſtand ſey eine Thätigkeit in uns, wenn etwas auf uns einwirkt, ſey es, daß wir uns der Einwirkung gern überlaſſen oder uns gegen ſie ſträuben. Empfindung (ein ebenfalls nur dunkler

Aus-

Ausdruck und Dunkelheit bezeichnend) ist der stete Zustand des Bandes (der Verbindung) zwischen Seele und Körper, zwischen Geistigem und Sinnlichem in uns, welcher durch ihre gegenseitige Wirkung hervorgebracht wird. Empfindung ist also nur Gefühl des Geistes und Gefühl der Zwiefachheit in uns. Gefühl des Körpers heißt im beschränkteren Sinne Gefühl. Daher sagen wir auch, der Ausdruck Empfindung sey edler als der: Gefühl; denn alles, was wir mehr auf den Geist als auf den Körper beziehen, nennen wir edler in der Bedeutung, wie es überhaupt vom Ausdruck gebraucht werden kann. Alles wird daher gefühlt und empfunden, was zur Seele gelangt, zum Geiste. Die Empfindung, wie das Gefühl, können aber von dem Verstande, Theil der Geisteskraft, gleichsam als höhere Kraft betrachtet, beurtheilt werden. Dies erst giebt das klare Bewußtseyn. Kann der Geist durch den Verstand sich kein deutliches Bewußtseyn verschaffen, weil das Gefühl, weil die Empfindung zu lebhaft in Anspruch genommen sind, so nennt er seinen Zustand Betäubung. So wird Betäubung durch das Gefühl des Körpers erregt, z. B. durch Schmerz; so aber auch geht sie vom Geiste aus, z. B. bey der Beschämung, beym Erstaunen. Sollte nun Schönheit zu den Empfindungen, zu den Gefühlen gehören, von denen wir kein deutliches Bewußtseyn, keinen Begriff erlangen können, so müßte sie in uns nur einen der Betäubung ähnlichen Zustand erregen.

Das deutliche Bewußtseyn wird aber auch wiederum empfunden, nur ist es deshalb nicht deutliches

liches Bewußtſeyn, ſondern es wird in ſolche nur erſt verwandelt durch den Verſtand. Darum auch gehe die Beziehung der Gefühle und Empfindungen auf das Körpers und Geiſtes von dem Verſtande aus, und dies läßt ſich zugleich daraus beweiſen, daß auch das Gegenſtehen durch den Verſtand hervorgebracht wird kann. Sagt man alſo, es gebe eine phyſiſche Empfindung, eine moraliſche, eine äſthetiſche und eine ſchöne, als die Verſchmelzung von jenen, ſo heißt das nichts anders als, wenn ſich der Verſtand Klarheit, deutliches Bewußtſeyn von der Verſchiedenheit der Empfindungen verſchafft hat, ſo nennt er ſie verſchieden, das aber heißt: der Verſtand hat die Empfindungen nach in ihm vorhandenen Begriffen von dem Objekte aufgefaßt, mußte daß er dieſen nur auch anſchauen und auffaſſen, denn da dieſer in ihm und nicht über ihn, wie der Begriff Gott, iſt, ſo muß der Verſtand jenen Ausſpruch thun können. Der Verſtand aber ſagt nicht: Weil ich ein Verſchmelzen des Phyſiſchen, Moraliſchen und Aeſthetiſchen wahrnehme, (durch Gefühl und Empfindung) iſt das Objekt ſchön, ſo auch dem ich die Verſchmelzung bemerke, denn hiernach wäre unbedingt jeder Menſch und nur der Menſch ſchön, ſondern, weil ein Gegenſtand ſchön iſt, erregt er in mir auch ein ſchönes Gefühl, eine ſchöne Empfindung, welche nun auch nicht mehr aus jener Verſchmelzung beſtehen kann, wenn nicht das Objekt ſie anſchaulich an ſich trägt. Oder, wenn man lieber will, weil ein Gegenſtand anders ſeyn und anders Gefühle erregen kann.

kann, so muß die Schönheit an sich gedacht werden, um sodann an den Gegenständen, wie an unsern Empfindungen und überhaupt überall, erkannt zu werden, wo sie ist. Das heißt, es ist ein Begriff von der Schönheit aufzustellen.

§. 19.

Nun ich mich erklärt habe, wie ich von Gefühl, Empfindung und Begriff denke, kann ich zum 16ten §. zurückkehren, von dem ich ausgegangen bin.

Da ohne Zusammenhang weder Häßlichkeit noch Schönheit möglich ist, die letztere aber schon Uebereinstimmung (Harmonie), welche auch zwischen Unzusammenhängenden Statt finden kann, und jene schon Widerspruch (Disharmonie), welcher ebenfalls auch an und zwischen Unzusammenhängenden möglich ist, verlangt, so fragt sich, wenn ist Uebereinstimmung, wenn Widerspruch in dem Zusammenhange? Jene findet Statt, wenn die Theile der Gesammtheit das Streben des Zusammenhanges (sowohl das Streben als das der Gemeinschaftlichkeit) besitzen. Widerspruch aber waltet im Zusammenhange ob, wenn die Theile das Streben des Auseinander besitzen und dennoch zusammenhängen.

§. 20.

Nach jenem Begriffe von Kunst kann es häßliche Werke geben, welche dennoch Kunstwerke genannt zu werden

werden verblenen. Mag auch wohl ſeyn, daß es aus gleichem Grunde Künſte geben kann, welche man Künſte des Häßlichen nennen dürfte, wie man ſchöne Künſte, oder Künſte des Schönen annimmt, allein wir mögen das Häßliche nicht. Sein Widerſpruch in ihm, jenes Streben der Theile auseinander iſt die unmittelbare Gegenrichtung gegen das Prinzip unſers Daſeyns. Sobald das Häßliche auf unſer äußeres Gefühl wirkt, bringt es jenes Streben auseinander an ihm hervor, und das geiſtige Gefühl, die Empfindung, ſich dagegen ſträubend, bringt das heftigſte Zuſammenbeben hervor, und ſo bildet ſich der geiſtige Ekel oder Abſcheu. Dieſer pflanzt ſich auf das ſinnliche Gefühl fort, bewirkt eben dies an dieſem, und ſo entſteht aus dem geiſtigen Ekel der phyſiſche, der, wenn wir ſeinen mimiſchen Ausdruck bedachten, das heftigſte, ſtreitende Zuſammenbeben iſt. Darum erkennt der Spiritus rector in uns die zerſtörende Wirkung der Häßlichkeit an und verwirft dieſe. Möchte immerhin das Gefühl des Häßlichen unangenehm ſeyn, darum würde der Verſtand es nicht verwerfen. Er verwirft das Häßliche, nicht wie das Böſe, oder als ein Böſes, ſondern als ein Gift, welches tödtend wirkt. Billigt oder duldet die Vernunft das Gräßliche oder auch Furchtbare und Schöne, ſo duldet ſie doch nie das Gräßlich- oder Furchtbar-Häßliche. Ja, wie ſehr uns das Häßliche widerſtrebe, ergeht ſogar daraus hervor, daß jeder Zuſatz, jedes Beywerk, ſelbſt gräßlich und furchtbar, die Häßlichkeit mildert, dagegen die Schönheit

heit durch Spezialiſirung, durch hinzukommende Beywörter für Vernunft und Gefühl nicht allein gewinnen, ſondern auch verlieren kann, obgleich ſie in ſich ſelbſt ſchon, wie oben gezeigt wurde, der Grade fähig iſt. So verliert z. B. die Schönheit durch das Beywort: affektirt, und gewinnt durch das Beywort: erhaben.

§. 21.

Kunſt im engern Sinne des Worts iſt alſo wirklich Darſtellung des Schönen, jedoch darf unter Darſtellung nicht lediglich Verſinnlichung außer uns (auch für andere erkennlich) verſtanden werden, ſondern wir müſſen ſie auch auf unſer Innerſtes beziehen. Der Gedanke ſelbſt nehmlich kann uns nicht anders werden, als durch, oder im Wort, oder in und als Geſtalt. Was wir denken, denken wir in Worten, als Geſtalt. Das heißt, die Verſtandes-Thätigkeit (als Theil der geſammten geiſtigen, welche aus Verſtand und Empfindung beſteht) kann in uns, die wir nicht rein geiſtige, ſondern an Sinne gebundene Geiſter ſind, gar nicht anders, als ſich ſelbſt verſinnlichend, darſtellend erfolgen. Sinnliches und geiſtiges Gefühl hingegen ſind wortlos. Wollen wir aber an ihnen die Verſtandes-Thätigkeit kund thun, ſie zergliedern, beſchreiben, ſo geſchieht dies wieder durch Worte, oder Geſtalten. Darum z. B. drückt überall der Ton mehr Gefühl, und das Wort mehr Verſtand aus.

§. 22.

§. 22.

Weil ſchon der Gedanke nur iſt durch deſſen Verſinnlichung in uns, ſo giebt es freylich keine andere Schönheit an ſich, als die des Gefühls, welche daher zwar Schönheit bleibt, aber aufhört, Schönheit an ſich zu ſeyn, ſobald ſie genannt wird. Dieſes Nennen als das einzige Mittel zum deutlichen Bewußtſeyn zu gelangen vermag aber auch umgekehrt die Schönheit an ſich, die Schönheit des Gefühls zu wecken, wie die Erfahrung lehrt, und dies beweißt daher die Analogie der Schönheit an ſich und des Nennens (nicht des Wortes) derſelben, als der andern Thätigkeit des Verſtandes; beweißt, daß es dem Geiſte möglich iſt, durch Verſtand die Schönheit des Gefühls nachzuahmen, oder auch den Begriff der Schönheit auszuſprechen, die alſo eben ſo wohl gedacht, als gefühlt werden kann, möge ſie immerhin oft gefühlt werden, ohne daß man ſie nennt, und möge man ſie immerhin oft nennen, ohne ſie zu fühlen.

§. 23.

Streng genommen iſt alles häßlich, was nicht ſchön iſt. Was nicht häßlich iſt, iſt ſchön, jedoch nach Graden der Schönheit verſchieden. Es giebt zwiſchen Schönheit und Häßlichkeit eben ſo wenig einen Mittelpunkt, eine Stufe, einen Uebergang, welchen man Nichtſchönheit oder Nichthäßlichkeit nennen könnte, als es eine ſchöne Häßlichkeit oder eine häßliche Schönheit giebt,

giebt, wenn gleich Schönheit und Häßlichkeit sich partiell an einem Gegenstande und zwar stets eine dennoch der andern untergeordnet (Gleichgewicht und Gleichmaaß sind hier undenkbar) befinden können, wodurch sodann freylich ein häßlich und schönes Werk zugleich entsteht. Dieses häßliche und schöne Werk aber ist noch immer keine häßliche Schönheit, oder keine schöne Häßlichkeit zu nennen. Schönheit und Häßlichkeit haben Grenzen, aber sie gehen nicht ineinander über. Wenn hingegen der Komparatif der Schönheit nach §. 17. durch die mehrere Mannigfaltigkeit ausgedrückt wird, so muß die mindere Mannigfaltigkeit, also zuletzt Einseitigkeit (nicht mit Einheit zu verwechseln) zu dem mindest Schönen führen. So wird eine schöne Linie und selbst die schönste Linie, als solche, im gewöhnlichen Sinne keine Schönheit genannt. Das gewöhnlich sogenannte Nichtschöne oder Unschöne ist demnach, weder zwischen häßlich und schön schwebend, noch das minder und mindest Schöne, sondern es bildet sich dadurch, wenn die Schönheit entweder anderem untergeordnet, nicht vorwaltender Zweck gleichsam der Wesenheit wird. Findet über dieses eine solche Unterordnung der Schönheit bey ihrem mindesten Grade Statt, so ist der Sprachgebrauch wohl zu entschuldigen, wenn er ein Nichtschönes gestattet, oder Dinge, an denen die Eigenschaften Schönheit oder Häßlichkeit nicht, sondern anderes vorzüglich in Betracht gezogen wird, weder schön noch häßlich nennt.

§. 24.

Häßliche Kunſtwerke giebt es, aber es wäre ein fruchtloſes Bemühen auch die Kunſt des Häßlichen in Künſte zerlegen zu wollen, genug, daß es in allen Künſten Schönes und Häßliches giebt. Kunſt, daraus folgend, kann auch nicht nach der Verſchiedenheit der Schönheit in Künſte zerlegt werden, wenn gleich, in ihrem beſchränkteren Sinne, Darſtellung des Schönen ihr Zweck iſt. Man kann alſo z. B. nicht mit Recht ſagen: die Landſchaftsmahlerey iſt das mannigfaltig Schöne und die hiſtoriſche Mahlerey das einfach Schöne. Es giebt hiſtoriſche Gemählde, in welchen der Geiſt auf das mannigfaltigſte angeſprochen wird und doch ſind dieſe Gemählde ſehr einfach. Die Zerlegung der Kunſt in Künſte muß nach andern Rückſichten, und zwar ſchon als Kunſt in uns (es wird ſich ſpäterhin zeigen, in wie fern hier Kunſt Poeſie genannt wird,) nach Rückſichten der Verſinnlichung geſondert werden, denn ſind Verſchiedenheiten der Schönheit nach ihrem Begriffe möglich, ſo müſſen ſich dieſe auch in allen Formen, in allen Künſten äußern können. Es müſſen alſo dieſe Verſchiedenheiten der Schönheit (nicht das Mehr oder Minder, nicht die Grade derſelben,) ſich eben ſowohl in der plaſtiſchen, als muſikaliſchen Kunſt finden, und Schönheit ſelbſt iſt nicht verſchieden, weil ſie plaſtiſch oder muſikaliſch verſinnlichet wird, durch plaſtiſche oder muſikaliſche Kunſt dargeſtellt werden kann, ſondern, iſt ſie in ſich verſchieden, ſo iſt ſie es auch in allen Künſten auf gleiche Weiſe.

Nach

Noch weniger kann die Schönheit ſelbſt als verſchieden angenommen und verſchieden genannt werden, nach nur ſolchen Eigenſchaften, die nicht zur Weſenheit als ſolcher gehören, ſondern nur nach ſolchen Eigenſchaften, welche die Weſenheit, in dem ſie ſich ihr einverleiben, beſondern Zwecken unterordnen. So giebt es, wenn es auf Erläuterung des Begriffes Schönheit ankommt, keine tragiſche und keine komiſche Schönheit, Aber das Tragiſche wie das Komiſche kann ſchön ſeyn, und noch dazu jedes auf verſchiedene aus dem Begriffe Schönheit folgende Weiſe.

§. 25.

Vor allem müſſen die Verſchiedenheiten der Schönheit aufgeſucht werden, welche aus ihrem Begriffe hervorgehen, denn, weil nach ihnen die Kunſt nicht in Künſte abgetheilt werden kann, ſo kann mit um ſo größerem Rechte die Schönheit aller derer Künſte, deren Zweck Darſtellung des Schönen ſeyn ſoll, nach ihnen gewürdert und beurtheilt werden. Sie werden alſo die unmittelbaren Standpunkte der Kritik der Kunſt.

Mehrere Aeſthetiker begannen ihre Zergliederung mit einer Verbindung. Schiller, vom Subjekt ausgehend, kam zu den Gegenſätzen ſentimental und naiv. J. P. Richter gieng zwar objektiv und doch auch vermiſchend beym Zergliedern zu Werke. Das Romantiſche ſtellte er oben an, mit vollem Recht, dann ſetzte er Erhabenheit und Lächerliches einander gegenüber und

nannte jene für das Auge mathematisch oder optisch, für das Ohr dynamisch und akustisch und für das Innere sittlich oder handelnd. Erhabenheit, sagte er, ist das angewandte Unendliche. Wie angewandt, oder wie anzuwenden? Und nun Unendliches mathematisch, akustisch, und doch auch sittlich! Wäre seine Erklärung passend, so könnte man nicht mehr, wie noch jetzt vermuthen, daß nicht aus der Anwendung des Unendlichen sondern aus dem Wie dieser Anwendung der Karakter des Erhabenen hervorgehe.

§. 26.

Nach dem 19ten §. ist erklärt, was die Uebereinstimmung sey, welche die Beziehungen der Theile zu sich und dem Ganzen haben sollen. Diese Uebereinstimmung ist als solche daher allerdings Gleichheit, aber sie setzt nicht Gleichheit der Theile, welche übereinstimmende Beziehungen haben, voraus. Sie wäre demnach Gleichheit auch bey der größten Ungleichheit des Zusammenhanges. Ungleichheit der zusammenhängenden Theile und übereinstimmendes Zusammenhängen sind nähmlich vereinbare Ideen. Hieraus folgt, daß die Verschiedenheiten der Schönheit nur aus beyden, aus den absoluten Beziehungen und aus den relativen hervorgehen können. Jene, aus den absoluten Beziehungen entspringenden, sind, streng genommen, Grundverschiedenheiten, sind Kathegorieen gleichsam der Schönheit und es wird sich späterhin zeigen, daß die aus den relativen Beziehungen entspringenden Verschie-

den

denheiten eben ſo mannigfaltig ſeyn können, wie es das Univerſum iſt, ſoweit wir es kennen und darum giebt es auch nur in dieſem unendlich mannigfaltigen Sinne eine tragiſche, komiſche, eine ſinnliche, moraliſche, intellektuelle Schönheit u. ſ. w. Es wird ſich aber auch ſpäterhin ergeben, daß dieſe Verſchiedenheiten immer den kathegoriſchen Verſchiedenheiten und ihren Verſchmelzungen untergeordnet bleiben müſſen und gar nicht anders beſtehen können.

§. 27.

Die Verſchiedenheiten der Schönheit, welche aus der abſoluten Beziehung der Theile hervorgehen, können im Allgemeinen nur zweyerley ſeyn, indem der Zuſammenhang (ob ſchon in ihm ſtets die Ideen Einzelheit und Geſammtheit liegen) bald mehr zur Idee Geſammtheit als Einzelheit, mehr zur Idee Verſchmelzung, als Sonderung, mehr zur Idee des Ineinander, als zu der des miteinander und aus- und untereinander, bald alſo dem eben jetzt mit angedeuteten Gegentheile angehört. 1) Jene Schönheit nenne ich die romantiſche, 2) dieſe dagegen die offenbare, deutliche, klare. Auch mir genügen die Worte offenbar, klar und deutlich nicht, und ich wollte es ſagte mir jemand ein ſtreng das bezeichnendes Wort, was ich bezeichnen will.

Es bedarf keiner Auseinanderſetzung, daß aus der erſten, aus der romantiſchen Schönheit andere Verſchiedenheiten der Schönheit ſelbſt (ausgenommen Grade

derſelben) nicht hervorgehen können, weil die Idee Verſchmelzung, Geſammtheit ihr zum Grunde liegt.

Dagegen entſpringen aus der Idee Sonderung allerdings noch andere Verſchiedenheiten, als:

a) Beruht die Idee der Sonderung auf Unterordnung der Theile unter ſich, ſo entſteht die erhabene Schönheit, das Grandioſe. So iſt z. B. der Gedanke: Heerführer und Heer ſtets erhaben.

b) Geht aber die Idee der Sonderung aus Nebeneinanderordnung hervor, ſo bildet ſich die naive Schönheit. So iſt der Gedanke, das Bild eines verſammelten Volkshaufens naiv ſchön, wie es das Bild der Wieſe mit vielen Blumen auch iſt.

c) Theilt die Idee Sonderung ein Ganzes in wenige Theile, ſo bildet ſich, die einfache, ſchlichte Schönheit. So iſt der Gedanke des Erdballs in Erdtheile zerlegt und durch wenige Meere oder durch nur eines verbunden, eine einfache, ſchlichte Schönheit.

d) Theilt aber die Sonderung ein Ganzes in viele Theile, ſo bildet ſich das Zarte. Wer z. B. die Erde als lauter Sandkörner denkt, denkt nur Zartes, wie groß auch die Anzahl der Körner ſeyn möge. Daher gehört, um dieſes Bild vollſtändig zu machen auch noch die Verbindung der Körner hinzu, denn ſonſt fehlt der Zuſammenhang, nun denke man ſich dieſe Körner, durch Körner verbunden. So bildet ſich das Zarte.

e) Wird ein kleines Ganze groß dargeſtellt gedacht, ohne daß

daß die Sonderung es in viele Theile zerlegt, so entsteht das Koloſſale. Daher können wir das Koloſſale, wenn wir ihm ſogleich nahe ſind, nicht ganz umfaſſen, von ihm keinen Geſammt-Eindruck empfangen, ſondern müſſen uns erſt von ihm entfernen, wo es dann für uns aufhört koloſſal zu ſeyn. Über die Sonderung zerlegt dabey nicht in viele Theile, darum z. B. ſehen wir an einer koloſſalen Statue nicht mehr von der Menſchengeſtalt, als ſonſt auch. Wir ſehen die Menſchengeſtalt, wenn ſie koloſſaliſch vor uns ſteht, nicht vergrößert und in viele verbundene Theile zerlegt, wie durch ein Mykroskop. Nein, es dünkt uns nur als könnten die wenigen Theile einer noch größern Geſammtheit angehören. Denken wir uns einen Widder als Sternbild, ſo iſt dies koloſſal.

f) Aus dem Koloſſalen, wenn wirklich die zuletzt genannte mykroskopiſche Vergrößerung und Verdeutlichung (alſo immer wieder Sonderung) vorgenommen wird, entſpringt die Karrikatur der übertriebenen Wahrheit, wie ich ſie in Spezie ſo nenne, denn

g) auch aus dem zarten Schönen entſpringt eine Karrikatur, welche ich zum Unterſchiede von jener die Karrikatur der übertriebenen Schönheit, oder das Zierliche nenne. Sie entſteht nehmlich wenn die Verbindung der vielen Theile ſelbſt zur Idee Sonderung beyträgt.

b) Wird hiernächſt etwas Großes als klein gedacht,

so entsteht das niedliche Schöne, dessen Karrikatur das burleske Schöne ist. Die letztere z. B. erfolgt, wenn jemand ein Gestirn sich als einen wirklichen Widder denkt mit seinen gewöhnlichen Eigenthümlichkeiten seiner Größe.

Es kann zum Vortheil dieser Kathegorieen angeführet werden, daß man nach gleichem Verfahren, auch das Wesen des Häßlichen zergliedern kann.

Diese Kathegorieen gewähreten also spezielle Eigenschaften der Schönheit und so kann man an einem Kunstwerke zwar in der weitern Bedeutung des Wortes Kunst, aber nicht in der beschränktern (als Darstellung des Schönen nehmlich) die gleichgewichtige Vereinigung derer Eigenschaften wahrnehmen, die hier zur Spezialisirung der Schönheit selbst dienen. In einem Kunstwerke, dessen Zweck Darstellung des Schönen ist, giebt es nur uneigentlich Erhabenheit und Schönheit, eigentlich giebt es da nur erhabene Schönheit. Doch um nicht in Wortgrübeley mich zu verlieren, will ich keinesweges dem Sprachgebrauche Grenzen setzen.

Nach diesen Grundverschiedenheiten der Schönheit gehen Erhabenheit, Naivetät, Schlichtheit, Zartheit, Kolossalität, Niedlichkeit u. s. w. aus der Wesenheit und insbesondere aus dem Zusammenhange der Theile eines Wesens hervor, und indem ich sie hier sogleich der Schönheit untergeordnet darstellte, schnitt ich eine Menge fremdartiger Ideen ab, welche nicht ausbleiben können, wenn man jetzt z. B. im weiten Gebiete alles Sinnlichen und Geistigen aufsucht, was erhaben genannt

zu

zu werden verdient, um dann erſt zu prüfen, wenn es auch ſchön genannt zu werden verdiene.

§. 28.

Das Romantiſche, als bey weitem mehr die Idee der Geſammtheit als der Sonderung, iſt mit Recht auch das Wunderbare genannt worden, wenn man aus der Idee des Wunderbaren, das Unwahrſcheinliche, Unglaubliche wegläßt. Mag das Wort romantiſch entſprungen und zu der Bedeutung gekommen ſeyn die es jetzt hat, wie auch immer, gewiß iſt's, daß wir kein erſchöpfendes, teutſches Wort dafür haben.

Das Romantiſche ſpricht unſer Auge wie unſer Ohr an. Seinem Weſen nach, wie ich es angab, iſt es an ſich ſchon zum Generiſchen gehörig. Es findet ſich in allen Künſten.

So die Vorſtellung des Romantiſchen aufgefaßt dünkt es mich auf das gemeinſte, wie auf das höchſte, (dies letztere heißt immer das dem Geiſte am nächſten, das gleichſam Geiſtigſte) anwendbar. So iſt das Romantiſche des Gedankens, der Empfindung und des Gefühls in den nun ſchon bekannten Bedeutungen, welche ich mit Empfindung und Gefühl verknüpfe. So wirkt, um nun von Dingen außer uns zu ſprechen, romantiſch nicht die deutlich erkannte Welle, aber das Wogen des Meeres, ſo die in Lichtduft verborgene Landſchaft, der Nebel, die Nacht, der Schatten und Lichtſtrom auf uns. So iſt nur in der Ferne ein Gebirge romantiſch,

zeigen ſich ſeine Theile in der völligen Sonderung, ſo erſcheint es am häufigſten wild erhaben, zuweilen naiv. So wirkt ſchon das Portament, das Schleifen und Verſchmelzen und Hinüberziehen der Töne in aller Muſik, ſo wirkt das Beharren auf einem Tone (Monotonie) unter Bedingungen, ſo auch das Rauſchen des Baches und des Windes, weil es immer fort zu dauern ſcheint, romantiſch. Es läßt ſich daher mit Recht ſagen: Es iſt außer uns nichts romantiſch ſchön, aber es kann alles demungeachtet romantiſch auf uns wirken, romantiſch werden in uns, wie alles eigentlich nur Spezies iſt und doch durch Fernung und alſo auch in uns generiſch wird.

Es iſt nun auch ſelbſt faßlich, warum die Religion der Heyden und ſo auch heydniſche Poeſie im höheren Sinne minder romantiſch genannt wird, als die chriſtliche Religion, die Religion, welche Einen einzigen Gott lehrt und in dieſer Idee einer einzigen, höchſten Einheit alles unterordnet. Deſſen ungeachtet läßt ſich auch entgegnen, daß das Romantiſche des Heydenthums mannigfaltiger ſeyn müſſe, als das des Chriſtenthums.

Die Ideen Ruhe, Leben, Unendlichkeit, Ewigkeit, Gott u. dgl. m. ſind an ſich ſchon romantiſch, weil ſie zwar nicht anders von uns gedacht werden können als Sonderung in ſich tragend, aber den Geiſt am meiſten Geſammtheit denken und empfinden laſſen. Dagegen ſind die Ideen Länge, Breite, gerade, krum u. dgl. m. an ſich nicht romantiſch, können aber dazu

erhoben

erhoben werden, z. B. schon durch den Zusatz unendlich. Z. B. unendlich lang, unendlich breit, gerade, krum u. s. w.

Das Romantische hat sich fast in keine Aesthetik fügen wollen, sollte das nicht daher gekommen seyn, weil es in seinem Innersten, so ganz verschieden von jeder andern Schönheit ist? Weil es durch seine Reflexe gleichsam das besondere Schöne und Häßliche verwandelt in romantisches Schöne?

Jede Erscheinung wirkt, da sie zuerst durch das sinnliche Gefühl die Empfindung anspricht (einen Total-Eindruck macht) romantisch, dann erst sondern wir und finden die offenbare, die klare, die deutliche Schönheit. Daher thut z. B. eine goldene Krone auf einer Madonnen-Bildsäule wehe, weil sie gleich Anfangs gesonderten Eindruck macht, ehe der Total-Eindruck erfolgte.

"Romantik", sagt Richter, "ist Mondschein, Phi„losophie ist Sonnenlicht, und Schiller steht zwischen „beyden mit dem Tageslicht der Reflexions-Poesie. „Nannten die Griechen schöne Künste Musik, so ist „Romantik die Sphären-Musik. Das Romantische ist „ein unsichtbarer, aber mächtiger Blumenduft." Alle diese Bilder führen, wie mich dünkt, zu dem zurück, wie ich die romantische Schönheit erklärte.

§. 29.

Ich weiß zwar wohl, daß das Wort offenbar nicht genügend ausspricht, was es soll, denn es duldet noch

nach dem Gegenſatz verhülle, und wenn auch romantiſche Schönheit eine verhüllte genannt werden kann, ſo iſt doch nicht jede Verhüllung romantiſch. Da in der offenbaren Schönheit der Zuſammenhang ſo bewirkt iſt, daß er die Idee Sonderung mehr als die der Geſammtheit wecken ſoll, ſo kann dieſe Schönheit nicht an Romantiſchem gefunden werden, kann nur an ſolchen Ideen ſich äußern, die nicht ausſchließend der rein geiſtigen Eigenſchaften fähig ſind. Hiermit nähert ſich alſo gleichſam in uns die Schönheit mehr und mehr der Sinnenwelt. Die offenbare, die klare Schönheit, da ſie wiederum der Spezialiſirung fähig iſt, ſteht als Genuß vor uns, und dies war auch, wie mich dünkt, der Grund, warum ſie bis jetzt nicht als Genuß aufgeſtellt wurde und warum die Sprache für ſie kein, nur ſie entwickelndes Wort beſitzt. Als Genuß und Spezies zugleich betrachtet, iſt ſie recht eigentlich die Schönheit der Wahrheit als eines geiſtigen Reſultates. In dieſer Rückſicht iſt jede mathematiſche, jede philoſophiſche Wahrheit ſchön. Ja in dieſer Rückſicht giebt es keine Wahrheit, die, als ſolche, nicht auch zugleich ſchön genannt werden könnte und daher zeigt ſich in der Häßlichkeit des Geiſtigen immer auch Unwahrheit. Die klare Schönheit wird deshalb auch bey weitem mehr in gewiſſem Sinne von dem Verſtande erkannt, als empfunden; ſie iſt die Schönheit, auf welche Bouterweck durch die intellectuelle Empfindung hindeutet, die noch gar wohl von der Empfindung zu unterſcheiden iſt, wenn der Verſtand z. B. eine Charade

rade errathen hat. Diese Empfindung iſt die Folge jener Schönheit der Wahrheit, aber nicht ſie ſelbſt.

Dieſe offenbare, klare Schönheit hat ihre Arten.

§. 30.

Ich nannte als erſte Art der klaren, offenbaren Schönheit, die erhabene, die grandioſe. (§. 27. a.) Unterordnung iſt bey ihr in der Idee Sonderung. Wir müſſen alſo bey dieſer Schönheit wahrnehmen, wie es hier einen in ſich oberſten Theil giebt, aus dem die andern hervorgehen. Auf dieſe Weiſe wirkt z. B. der Anblick übereinander gethürmter Wolken erhaben. Auf dieſe Weiſe ſtrebt jede erhabene Schönheit, plaſtiſch oder muſikaliſch ausgedrückt, nach Einer poetiſchen Grundidee zurück, in welcher wir durchaus wiederum einen gleichſam höchſten Gipfel derſelben erkennen. Darum findet man im Erhabenen Haupt- und Nebengeſtalten; in erhaben ſchönen Thaten Haupt- und Nebenmomente. In den Hauptgeſtalten wiederum findet man einen Hauptkarakter und in dieſem ein Gefühl klar und deutlich ausgeſprochen, welches der Gefühlsreihe gleichſam oben anſteht, dem alle Gefühle, alles Thun der Haupt- und Nebengeſtalten untergeordnet iſt. So zergliedere man ſich, (ganz abgeſehen davon, ob die Hauptgeſtalt im Vorder- oder im Mittel- oder im Hintergrunde ſtehe, abgeſehen davon, ob ſie größer als die andern dargeſtellt ſey, denn dies gehört nur zur Verkörperung,) will in der Idee das Bild des Han-

Hannibals mit ſeinem Heere, beym Uebergang über die Alpen vor uns ſchwebt. Erblicken wir alles dem Gedanken an den Hannibal, der Vorſtellung von ihm untergeordnet, ſind die Alpen und das Heer nur da, um ihn zu zeigen, ſo iſt das Bild erhaben. Kaum, daß wir die Alpen deutlicher, klarer, mehr als den Hannibal ſehen — müſſen wir das Bild anders benennen. Es heißt ſodann, die Alpen beym Uebergang des Hannibals. Wähnen wir nun aber die Alpen, den Hannibal und das Heer gleich klar zu ſehen, ſo entſteht ein naiv Schönes. Die Erhabenheit iſt verſchwunden und man müßte das Bild überſchreiben: Hannibal, ſein Heer und die Alpen.

Das erhabene Schöne iſt wiederum einer doppelten Verſchiedenheit fähig, indem nehmlich die Unterordnung, mit einem ebenmäßigen Verhältniß der untergeordneten Theile zu einander verbunden iſt, oder Unebenmäßigkeit des Verhältniſſes Statt findet. Im erſten Falle entſteht die ruhige Erhabenheit, im letzten die wilde Erhabenheit, oder das Ungeheuere, welches nun noch immer von dem Koloſſalen ſehr verſchieden iſt. (§. 27. e.) Die ruhige Erhabenheit ſetzt voraus, daß die Vergrößerung oder Verkleinerung der Theile ein Gleichmaaß habe, der zweyte Theil um ſo viel größer oder kleiner, als der erſte werde, wie der dritte gegen den zweyten, der vierte gegen den dritten. Dieſe Proportion in den Theilen empfängt wiederum ihre Grade je größere Mannigfaltigkeit ſie empfängt. Darum iſt z. B. ein Trochäus minder erhaben, als ein

Dakty-

Daktylus, der eine lange und zwey verſchieden kurze Sylben zu haben pflegt. So iſt ein Hexameter, in welchem nur Daktylen, oder nur Spondäen ſind minder erhaben, als Versmaaß jedoch nur betrachtet, als ein Hexameter, in welchem die Versfüße verſchieden ſind, wodurch die Proportion der Längen und Kürzen mannigfaltiger wird. Erhaben ſind die meiſten Klopſtockiſchen Versmaaße. Ruhig erhaben wird auf gleiche Weiſe jeder Gedanke, jede Empfindung, jede That.

Das Ungeheuere hingegen, wo keine Proportion mit dem Begriff der Unterordnung ſich zu vereinen ſcheint, (obwohl im höchſten Sinne allerdings auch) zeigt ſich, wenn man Klopſtocks und Oſſians Versmaaße gegeneinander vergleicht an den letztern.

§. 31.

Als zweyte Art der offenbaren, klaren, deutlichen Schönheit nannte ich die naife. Das Wort naif, beynahe ſo verſchieden gedeutet, als oft gebraucht, muß ſo ausſchließend beſtimmt werden, als ich es in Rückſicht der Schönheit §. 27. b. gethan habe. Dem einen iſt naif, ſo viel wie unbefangen, unbewußt. Wenn man dieſe Deutung weiter verfolgen will, ſo läßt ſie ſich auf die Idee nebeneinanderſtellende Sonderung zurückführen. Einem andern iſt, noch ſpezieller, naif nichts mehr, als eine Unſchicklichkeit, oder wohl gar Ungeſchicklichkeit mit reinem Herzen, oder mit Unwiſſenheit verbunden. Allerdings kann Unwiſſenheit, kann ein reines

Herz

Herz naif ſeyn und dabey Unſchicklichkeiten begehen, aber das iſt das Naive nicht ſelbſt. Verfolgt man aber auch hier wiederum das Naive, ſo geht es zurück auf die Idee einer Sonderung, als Nebeneinanderſtellung und jenes reine Herz und jene Unwiſſenheit waren in jenem ſpeziellen Falle nur die Beweggründe für die Nebeneinanderſtellung. Das Naive kennt kein Höheres, kein Tieferes. Noch andere ſuchen im Naiven ſtets etwas Komiſches. Allerdings giebt es viel naif Komiſches, aber das Naive kann auch tragiſch ſeyn. Daß wir aber ſo viele naive Handlungen für komiſch erklären, liegt darin, daß in bürgerlichen Verhältniſſen die Idee Unterordnung vorherrſchend iſt und ein naives Gemüth daher oft anſtößt. Dies aber beweißt nicht das Weſen der Naivetät ſelbſt. Wenn ein Bauernkind mit einem Vornehmen ſpricht, wie mit ſeines Gleichen, wie mit ſeinen Eltern und Freunden, ſo ruft die Menge, welche das Wort naif misbraucht, aus: Wie naif! Zeigt es ſich aber eben ſo gegen Freunde des elterlichen Hauſes, dann ſagt ſie nur: das Kind ſey nicht blöde. Warum das? Dort fiel ihnen die ſtets naive Natur des Kindes mehr auf, weil es dem Vornehmen begegnete, wie ſeines Gleichen. Unverdorbene, unverkünſtelte Kinder ſind ſtets naif, nicht weil ſie unwiſſend, bisweilen unſchicklich, nicht weil ſie in höherer Bedeutung gut, nicht weil ſie froh und zuweilen zufällig komiſch ſind, ſondern weil ihnen die Idee der Unterordnung fremd iſt. Daß ſich in Ihnen die Idee Unterordnung aufregt mit den Jahren, ſpricht noch deutlicher für meine Behauptung.

Liebe

Liebe und Gehorſam der Kinder gegen Ihre Eltern entſpringen keinem Gefühle der Unterordnung. Erwacht dieſes Gefühl, ſo verwandelt ſich der Gehorſam in Unterthänigkeit.

Naives und Erhabenes, wenn ſie vereint in Kunſtwerken vorhanden ſeyn ſollen, wie ich, z. B. die griechiſche Kunſt im Allgemeinen betrachtete, dieſe Vereinigung in ihr zu finden glaube, bringen eine Verſchmelzung von beyden hervor, ſo, daß man im Grunde die höchſte Annäherung an das Generiſche der offenbaren, klaren, deutlichen Schönheit zu ſehen wähnt, dagegen man eigentlich römiſche Kunſt als ſolche, mehr erhaben nennen muß. Dieſe Verſchiedenheit aber glaube ich in den Karakteren beyder Völker begründet zu finden.

§. 32.

Theilt die Idee Sonderung (§. 27. c.) ein Ganzes in wenige Theile, ſo bildet ſich die einfache, die ſchlichte Schönheit. So iſt der Gedanke an den Erdball, indem man ihn in Erdtheile (Welttheile genannt) zerlegt, und durch ein Meer verbunden denkt, eine einfache Schönheit. Einfach ſteht hier dem vielfach, aber nicht dem mannigfaltig entgegen, ob es gleich dieſes zugleich mit begreift. Lieber noch würde ich Einfalt in dem Sinne anſtatt Einfachheit ſetzen, in welchem man von dem Herzen die Einfalt rühmt, nicht aber in dem Sinne, in welchem man ſie für Unwiſſenheit oder Dummheit gelten läßt. Entſprechender noch dürfte daher die Benennung ſchlichte

Schönheit ſeyn. Dieſe ſchlichte, einfache Schönheit kann ihrem Weſen nach, weil ſie die Ideen Geſammtheit und Sonderung auf gleiche Weiſe erleichtert, als die gemüthlichſte betrachtet werden, als diejenige, die man zu erkennen am wenigſten des geſchärften Verſtandes bedarf, und die aus eben dieſem Grunde auch den meiſten gefallen, obwohl nicht immer einen ſehr tiefen Eindruck machen wird, wenn ſie geſondert ſich zeigt, und nicht mit andern Arten der Schönheit, etwa mit Erhabenheit, oder Naivetät, verknüpft iſt. Darum z. B. wird eine ſchöne Linie, als Linie, von wenigen bewundert, oder für ſchön gehalten werden. Die ſchlichte Schönheit iſt es daher auch, welche dem erhabenen, wie dem naiven Schönen überall leichtern Eingang verſchafft und auf eben die Weiſe unſere Seele erfüllt, wie die Durchſichtigkeit des Edelſteins, oder wie das Licht, wenn es die zarten Blätter am Baume zu durchglühen ſcheint, unter dem wir ſtehen und aufwärts blicken. Iſt das Romantiſche dem Nebel gleich, oder der Nacht, wenn ſie alles verhüllen, ſo iſt die ſchlichte Schönheit dagegen das reine Licht, nicht ſein Reflex, aber auch nicht der Brennpunkt eines Hohlſpiegels. Einfachheit des Gedankens, der Ausführung desſelben, Einfachheit der Gruppirungen, Drapirungen, der Melodie, der Harmonie, des Versmaaßes, der Empfindungen, kurz in allen ſpricht uns Einfachheit günſtig an, und weil ſie uns erfreut, wenn gleich nicht entzückt, oder erhebt, ſo pflegen wir einen nur einfach-ſchönen Gegenſtand einen hübſchen zu nennen. Wo ſich die Einfachheit zeigt wird ſie,

ſie, als das leicht verſtändliche, auch ſelbſt mit andern Schönheiten vereint den erſten Eindruck, den Totale Eindruck beſtimmen.

Sie iſt es, die auch in nur ſinnlichen Künſten Statt finden kann, die ſich mit der ſinnlichen Zwecksmäßigkeit ſehr wohl vereint. Sie war den Griechen und war der Raphaeliſchen Zeit Italiens heilig. Aber ſie war in Kleidung, Sitten, Mobilien u. ſ. w. in Frankreich, wie in Teutſchland, ſelten zu finden, ſondern Zierlichkeit ſtand an ihrer Stelle. Das treffendſte Beyſpiel bleiben die mit tauſend Zierathen verſehenen Geräthſchaften der altfränkiſchen Zeit.

§. 33.

Ganz anders als die ſchlichte Schönheit, ihr aber nicht entgegengeſetzt, denn der Gegenſatz wäre Ueberhäufung, zeigt ſich die zarte Schönheit, deren Schweſter das Zierliche iſt. In der zarten Schönheit theilt die Idee Sonderung das Ganze in viele Theile. Hieraus folgt von ſelbſt, daß die Theile in der Idee ihrer Geſammtheit als klein erſcheinen. In der ſchlichten Schönheit iſt verſchiedene Größe der Theile denkbar, und weil der Theile wenige ſind, ſo werden einige um ſo größer, andere um ſo kleiner gegen die Geſammtheit erſcheinen, dennoch iſt ihr Zerſplitterung der Geſammtheit fremd. Dieſe aber findet in der zarten Schönheit Statt. Daher das Gefühl, welches uns beym Anblick des Zarten überraſcht, und welches ſich immer

verschieden, je nachdem sie Einsatz sind oder, wenn sie
ganz in einen Theile gerathen müssen, den Theilen selbst
sind, es sei denn sie seien auch beide gemischt. Theile
sind die, wenn weniger noch mehr gerathen Theilen die gleich
seien. Es wird die Theilung auf zwei; in jeder dieser
Theilungen, wo sie berührt auch von der Zweizahl, sei
denn eine Zerstörung vorausgehe; je nachdem sie Theile sind
in der Theilung, je nachdem sie mehr Theilungen von
denen eine beschränkte Theilung der Theile; je nachdem sie
sind Theile sind auch nicht von Theilen und Theilen. Sind
nicht die Einsatzte Theilungen, je auch Theile sind
Theile, der Theil heraus entsteht es so sagt, wenn
es nicht mehr zwei ist. Theile ganze Theilungen gleich
einem gebrochenen Theilchen, welche auch nicht, Theilen
Theilen gleichungsgrösse ist. Theile wie die zwei,
ganze Theile nicht gleiche, wie sagt ist, theile auch
es Theile verschiedene Theile theile, welche ganz wie
Theilen ist theile ist. Je Theile wie, sind je wo
Theilen der Theile mehr und mehr gleichen, Theile
theile ganz und eins sind sind. Auch je ganz sind.

§. 14.

Wie der Theilung Theilen sind § 67. wie
entgegen, sind wo Theile es und Theilungen eben so
theile theile, ohne sind die ganz Theilung mehrere
sind Theile in viele Theile gehen. Sind Theilen,
welche eine wie sind Theilungen verschieden theilen
sind, wenn es sind sagen, eben auch sind Theilungen und
ganz

[illegible] [illegible] [illegible] [

den nur geistig sinnliche Wesenheit empfangen, die noch umwandelbaren, die noch Geschöpf Gottes mit dem Universum zusammenhängt, zu welchem das Geschöpf Gottes gehört. Was einer geistig sinnlichen Wesenheit in dem Menschen unfähig ist, liegt außer seinem Erkenntniß-Vermögen. Darum also beruht wiederum alle Vorstellung auf Maaß, Maaß des Raumes, Maaß der Zeit. Dann erst nennen wir das Maaß Raum und Zeit, weil beyde nur sie messend erkannt werden. Das Kolossale ist daher nicht mehr und nicht minder Format und Maaß einer Größe zu nennen, als jede andere Erscheinung, trete sie vor die äußern oder nur vor die innern Sinne, oder, was bey dem ersten Falle stets, bey dem letztern aber nicht Statt findet, vor äußere und innere Sinne zugleich. Im Kolossalen wird ein Kleines groß gedacht. Wir denken den Gegenstand verhältnißmäßig ausgedehnter, einen größern Raum um ihn her ausfüllend. Nicht nur den Theilen unter sich lassen wir ihre Grundverhältnisse, sondern erlauben ihnen auch keine mehrere Annäherung an uns, keine ungewöhnliche Verdeutlichung. Darum wählte ich oben das Beyspiel der mykroskopischen Verdeutlichung, dieses Auseinander, ob schon nicht im vollen Sinne dieses Wortes. Durch diese Verdeutlichung wird das Kolossale nicht erreicht. Wenn wir uns einen Mann in der Größe eines Elephanten gemahlt, oder in Stein gehauen denken, so dürfen wir an ihr dennoch keine mykroskopische Deutlichkeit erkennen. Porträt (die niederländische Schule hat deren aufzuweisen), welche so aufgefaßt sind,

ſind, daß man, nimmt man ein Vergrößerungsglas zu Hülfe, jedes Härchen der Wange, jedes Schweißloch der Haut erkennt, ſind nicht koloſſal. Wenn dieſe mehmliche Ausführlichkeit auch bey einer koloſſalen Geſtalt Statt fände, ſo würde ſie dennoch keiner, der Deutlichkeit wegen koloſſal nennen. Dieſe Verdeutlichung bildet nur Uebertriebenes, bildet eine Karrikatur, die, wenn ſie wiederum übertrieben wird, häßlich iſt. Jene Deutlichkeit veredelt daher kein Bild, es ſey auch nicht koloſſal, ſondern verwirklichet es. — Hier wiederum finden wir uns geſtützt auf einen uns angeborenen Maaßſtab für unſere inneren und äußeren Sinne und den hieraus folgenden Eindruck des Schönen auf uns. Ein Elephant, ein Thurm, ein Berg, das Meer, weil ſie groß ſind, ſind darum noch keine koloſſalen Ideen, koloſſale Vorſtellungen oder Bilder. Man drückte deshalb auch jenes Verhältniß übermäßiger Größe immer dadurch aus, daß man ſagte, mehr als Lebens-Größe. Das hieß größer, als man ſonſt gewohnt iſt die Größe der Geſtalt zu erblicken. Da nun der beſtimmte Maaßſtab der Lebens-Größe nicht gefunden werden kann, ſo ſetzt das Koloſſale voraus: daß die Idee mehr vergrößere, als der Gedanke der Möglichkeit der Lebens-Größe es erlaubt. Darum z. B. wegen ich, war der Jupiter des Zidias wirklich koloſſal, und der Jupiter ſelbſt läßt ſich gar nicht anders denken, allein bey dem Apollo Belvedere iſt die mehrere, als ſonſt bey Menſchen gewöhnliche Größe noch nicht vollkommen koloſſal zu nen-

nen, oder, wenn man lieber will: das Koloſſale der Apollo-Geſtalt iſt nur den übrigen Gedanken des Künſtlers bey der Statue untergeordnet, dort bey dem Jupiter aber ward es Zweck an ſich und das übrige ordnete ſich dem Gedanken der Koloſſalität unter.

§. 35.

Bey jener Ausführlichkeit einiger niederländiſcher und teutſcher Mahler müſſen wir noch das Vergrößerungsglas zu Hülfe nehmen, um die treue Nachbildung der Einzelheiten zu entdecken. Ein anderes aber entſteht, wenn man den Gegenſtand um etwas, oder um viel, oder um ſoviel ſich vergrößert denkt, daß man die größere Deutlichkeit der Einzelheiten, durch deren Vergrößerung bezwecken kann. Hier alſo tritt die totale Vergrößerung gegen die Verdeutlichung der Theile zurück. So fällt uns, wenn wir einen Floh in naturhiſtoriſchen Werken um ſo viel vergrößert abgebildet ſehen, daß man ſeine Glieder alle erkennen kann, weit weniger die Größe der Abbildung, als die Deutlichkeit auf. Dieſe Deutlichkeit iſt alſo die Grenze, das fernſte Ende gleichſam der Idee Sonderung — weiter, und es entſteht durchaus das Auseinander der Häßlichkeit.

Denkt man ſich einen Karakter als Karrikatur der Wahrheit, was iſt er anders als dieſe übertriebene Deutlichkeit der Theile? In dieſer Deutlichkeit der Theile aber, kann man daher auch mit Recht ſagen, berühren ſich immer die Extreme, und demnach

noch ſteht das Ganze als minder bedeutend da. So iſt, beyläufig bemerkt, unſer teutſches Luſtſpiel leider geworden durch Kotzebue, welcher, hätte er weniger Witz gehabt, nie dem Hogarth auf dem Theater ähnlich geworden wäre; ſein Witz hielt ſich an die Einzelheiten und baute ſo aus dieſen heraus die Karaktere. Auch unſere Muſik hat im Opern-Styl, durch den Hang zu komiſcher Muſik, allerdings nicht ſelten die Geſtalt einer Karrikatur der Wahrheit.

§. 36.

Aus dem zarten Schönen entſpringt ebenfalls eine Karrikatur, wenn die Verbindung der Theile ſelbſt die Idee Sonderung befördert. Auf dieſe Weiſe entſteht aus dem wirklich Zarten die Zierlichkeit. Ich hatte oben für die zarte Schönheit das Bild einer Halskette aus vielen, kleinen Gliedern beſtehend, gewählt. Dies beybehalten entſteht das Zierliche; wenn die Verbindung ſelbſt, als Theil, betrachtet wird, und nun zur Idee Sonderung beyträgt, in gewiſſem Sinne alſo im Ganzen Haupt- und Nebentheile erzeugt, Haupt- und Nebentheile aber coordinirt gedacht werden. Eine Halskette dieſer Art würde z. B. einzelne Edelſteine nicht dicht nebeneinander, ſondern getrennt von einander und mit kleinen Kettchen verbunden zeigen.

Aus der Idee des Zierlichen entſpringt aller Zierath, wenn er vom Schmuck unterſchieden wird. So entſpringt aus dem Zarten Schönen die zierliche Bra-

beſte, ſo finden wir Karaktere zierlich, in denen die Verbindungen ihrer Zuſammenſetzung ſelbſt darauf hinzielen das Gemiſch zu ſondern, und, wenn wir die altfränkiſche Grazie zergliedern, gleicht ſie nicht jener zierlichen Halskette? Nichts anders bewirken auch die Zierrathen der Muſik.

Aber auch das Zierliche grenzt an das Häßliche, und leicht geht hier die Idee Sonderung in das völlig häßliche Auseinander über.

Wenn man von Karrikatur überhaupt ſpricht, ſo findet ſich dieſes Zierliche und jenes Verdeutlichen der Theile, ſo findet ſich Karrikatur aus Wahrheit mit der Karrikatur aus Schönheit nicht ſelten vereint, und dies hat wohl dazu beygetragen, daß man das Weſen der Karrikatur ſelbſt nicht ganz deutlich ausſprach, daß man keinen Begriff dafür aufſtellte, daß die Karrikatur von einigen aus der Idee des Häßlichen abgeleitet werden ſollte, daß man nicht einig wurde, ob man ſie überall ſchön nennen dürfe, ob man gleich ihren angenehmen Eindruck nicht leugnete, den ſie zu machen vermag, wenn ſie aus Hogarths und Lichtenbergs Geiſte hervorſtrömt. Einen Eindruck, den ſie gewiß auf jeden und auch auf den macht, der das Erhabene höher ſchätzt, als die ernſthafte Karrikatur.

§. 37.

Wird etwas Großes, klein dargeſtellt oder gedacht, ſo entſteht das niedlich Schöne. So findet der, wel-

welcher noch nicht gewöhnt iſt bey verkleinertem Maaßſtabe dennoch das Hohe, Edle zu erkennen jeden verkleinerten Maaßſtab niedlich. So z. B. würde ein Widder in einem Miniatur-Gemählde und ſey es von der höchſten Bedeutung, doch vor allem die Verkleinerung ſelbſt, als das Niedliche bewundern oder belächeln. Aus keiner andern Idee entſprangen in allen Sprachen die Diminutiven. Z. B. Augenblickchen für Augenblick. Allein aus dieſem Beyſpiele ſelbſt ergiebt ſich, daß das Niedliche auch entſteht, wenn das Kleine noch kleiner dargeſtellt gedacht wird. Das heißt aber doch immer das verkleinerte erſt ſich groß denken in Beziehung auf die nachherige Verkleinerung, und dies geſchieht in der Idee nach eben den Geſetzen, nach welchen ein verſammelter Volkshaufe in einer teutſchen Stadt glaubte, der Komet, welcher ſich im Sommer 1811 ſehen ließ, werde vor dem einen Stadtthore, wo ein großer, freyer Platz iſt, niederfallen. Bey dem Anblick des Sternes in der ungeheuern Ferne war dem gemeinen Menſchen der Gedanke wirklicher Größe nicht möglich und er fand ſeine Meynung vom Niederfall des Kometen gar nicht für lächerlich, dagegen dem, der die Idee der Größe des Kometen einmal gefaßt hat, jene Vermuthung lächerlich und das Bild für die Größe des Kometen ſelbſt als niedlich vorkommen muß. Das Lächerliche in jener Idee, die einige naiv zu nennen geneigt ſeyn werden, iſt alſo keineswegs nothwendig für die Niedlichkeit. Ich führte §. 27. das Beyſpiel an, daß es burlesk ſey, wenn ſich jemand das Sternbild, den Widder, in

der

der Geſtalt und Größe eines wirklichen Widders dächte. Auch hier zeigt ſich Niedliches und Lächerliches gepaart, aber darum iſt ihre Einverleibung nicht nothwendig. Allein gewiß iſt es, daß das Niedliche ſich nicht gern mit dem Erhabenen und mit dem Ernſten verſchmelzet, daher wir auch gemeiniglich bey einem erhabenen, ſchönen Miniatur-Gemählde wünſchen, der Mahler möchte einen größern Maaßſtab gewählt haben. Das Niedliche geſellt ſich lieber zum Naiven und zum Lächerlichen. Wir finden es am häufigſten in nur ſinnlichen Künſten oder da angewendet, wo die höhere, geiſtige Kunſt zur Verſchönerung der ſinnlichen beyträgt. Z. B. bey Gemählden auf Taſſen, Tellern u. ſ. w. Darum auch wird ſelbſt der, dem die höhere Abſtraktion für die Kunſt gegeben iſt, das Niedlichſte (auch das Fleißigſte) gegen das Erhabene einigermaßen zurückſetzen und es am liebſten mit Lächerlichem oder auch mit Naivem vereinigt ſehen. Mit dem Lächerlichen, ſagte ich, welches jedoch nicht zu den Grundverſchiedenheiten der Schönheit gehört, ſondern aus den relativen Beziehungen der Theile unter ſich und zu ihrem Ganzen hervorgeht, wie das Tragiſche auch, weil jede Grundverſchiedenheit ſich mit Tragiſchem und Komiſchen mehr oder weniger verbunden denken läßt.

§. 38.

Nach dem zeither Geſagten bedarf es kaum der Erwähnung, daß mehrere Grundverſchiedenheiten der Schönheit einer Verſchmelzung und Einverleibung in einem

einem Gegenſtande fähig iſt. Das eben macht die Kunſt und die Schönheit ſo vielumfaſſend und, mit uns ſelbſt fortſchreitend, unendlich (die Kunſt iſt innerhalb ihrer Grenzen unendlich), daß, wie nun einmal die Außenwelt zur Innenwelt, gleichſam zur Rede im höchſten Sinne dieſes Wortes für die Innenwelt geworden, die Ideen: Stoff und Form und wiederum Stoff an der Form des Stoffes u. ſ. w. wechſeln und ſo die Verſchmelzung jener Verſchiedenheiten möglich machen, wenn auch nicht völlig.

So gewiß daher romantiſche Schönheit von ganz anderm Prinzip ausgeht, als die offenbare; ſo läßt ſich doch ein Zuſtand denken, in welchem die romantiſche Schönheit gleichſam einen nur dünnen Schleyer über die Klarheit wirft und ſo dieſe, wie dieſe ſie, mildert und ein Mittel hervorbringt, welches ein ähnliches Gefühl in uns erregt, wie das iſt, wenn wir in der Ferne einen Flug Vögel in der Luft kreiſen ſehen, der bald nur eine Wolke zu ſeyn ſcheint, bald wiederum den Flug der einzelnen Vögel uns kund thut. Freylich könnte man mir entgegen, daß hier nur ein ſchnelles Auseinander, nicht ein wahres Verſchmelzen, Statt finde. Mag immerhin ſeyn. Das ſchnellſte Auseinander iſt das Leben und doch wird es auch als Einheit gedacht, als ein Gedanke ausgeſprochen. Zeit und Raum, zwey unverſchmolzene Begriffe werden in uns Einheit, dies mag ſogar für die Unſterblichkeit des Weſens bürgen, welches dieſe Vereinigung vorzunehmen vermag. — Und wollen wir die Vereinigung

des

des romantisch und klaren Schönen noch lebhafter fühlen, so dürfen wir nur die Mondschein-Landschaft betrachten.

Das Universum zeigt eigentlich den steten Wechsel und die rastlose Verschmelzung der Grundverschiedenheiten der Schönheit, darum ist es das Schönste, und zwar von uns, die wir dem Universum angehören, unnachahmlich und unfaßlich. Durch uns hervorgebracht und von uns empfunden verbindet sich die eine oder die andere Grundverschiedenheit der Schönheit bald mehr und lieber mit der einen, als mit der andern. Dies beweißt und deutet uns nur unsere Grenzen, die Grenzen unserer Kunst an und der schöpferische Genius, als menschlicher Geist, kann nicht über diese Grenzen hinaus, daher war zwar die Kunst früher als die Kritik derselben, und es wurde früher Schönes gebildet, als man Aesthetiken schrieb, aber dennoch kann auch unser Schönes, weil es seine Grenzen hat, nicht allein empfunden, sondern auch vom Verstande erkannt und definiret werden.

§. 39.

Der Unterschied ist in der Wirklichkeit auch wohl nur der: Einer sündigt nicht gegen das Gesetz des Schönen ohne das Gesetz zu kennen, während der andere nicht dagegen verstößt, weil er es kennt. Andere, mit und ohne deutliche Anschauung des Schönheits-Gesetzes sündigen rastlos dagegen. Man hat in neuerer Zeit angefangen Aesthetik und Kritik der Kunst für

für entbehrlich zu halten, weil durch ſie noch keiner Künſtler geworden ſey. Dieſer Angriff iſt gerecht, wenn er gegen die Aeſthetik gerichtet iſt, welche in der Philoſophie zu ſchauen war, wie die altfränkiſche Grazie in der Mahlerey und Gartenkunſt. Zum Theil iſt jener Angriff aber auch nur geſchehen, um dem Angreifer das Anſehen eines wahren Aeſthetikers, vor andern, zu geben.

Wie Gefühl und Empfindung die Thätigkeit des Verſtandes wecken, ſo auch wecken ſie ihn recht eigentlich nur um ihrer ſelbſt willen. Sie ſind es ſelbſt, die ihm zu ihren Führer erwählen, weil ſie in ſich nicht ſelten Streit empfinden. Der Verſtand iſt es alſo wiederum, der nicht die Regſamkeit des Gefühls und der Empfindung abſtumpft, oder die Empfänglichkeit für Gefühle und Empfindungen ſchwächt, ſondern er läutert, ſchärft das Gefühl. Er bringt hervor, daß man zwar eine bey weitem geringere Anzahl Kunſtwerke für ſchön und vortrefflich hält, als andere, die ſich lediglich mit der Reizbarkeit ihres Gefühls begnügen, dagegen aber macht er unſer Gefühl fähig, das Schöne in ſeiner Tiefe zu empfinden. Während alſo das Vortrefflichſte, wie das minder Gelungene auf den nur regbaren, gefühlvollen Menſchen gleich, oder wenigſtens ziemlich gleich einwirkt, weil er nicht unterſcheidet, ſondern alles genießt, wobey er ſich recht glücklich fühlt, ſpart jener, mit geläutertem Gefühle ſein Gefühl nur für das höchſte, für das ſchönſte Kunſtwerk auf. Freylich ſteht er dann neben denen, die damit

beſchäftiget ſind, ein mittelmäßiges Kunſtwerk wie Götterſpeiſe zu genießen, durch ſeine Kälte ab und wird daher auch gern ein kalter Kritiker geſcholten, dagegen aber wird ihm ein Höheres zu Theil, wenn ſich ihm das Schönere zeigt. Während alsdann die andern längſt aufgehört haben zu genießen, vervielfältigt ſich ſein an ſich ſchon höherer Genuß und ſteht nur erſt in der klarſten, reinſten, geiſtigen Empfindung des Unendlichen der Schönheit ſtill.

Und wenn nun eine Läuterung des Gefühls vorgenommen werden ſoll, wohin kommt man denn anders, als zur Anſchauung der Geſetze des Schönen, oder welches daſſelbe iſt, zur Betrachtung der Weſenheit des Schönen? Wer Anatomie oder Botanik ſtudiert, findet auch wohl einiges, was zum Gefühl des Schönen führt, aber nur zur Aufregung deſſelben, nicht zu ſeiner Läuterung. Den unmittelbaren Weg geht die Kritik der Kunſt, welche den Gegenſtand als ſolchen betrachtet, oder geht die Aeſthetik, wenn man dieſe, zum Unterſchiede von jener, die Zergliederung unſerer Gefühle und Empfindungen bey dem verſchiedenen Schönen nennen will.

Wenn alsdann der Künſtler, der durch Kritik der Kunſt, der durch Aeſthetik ſeine Gefühle läuterte, zu bilden, zu ſchaffen beginnt, ſo denkt er freylich nicht an die Geſetze, die ihm die Kritik lehrte, er ſoll es auch nicht, oder höchſtens nur dann, wenn er das Geſchaffene verbeſſern will, allein die Kritik der Kunſt

wirkt

wirkt doch auf ſein Werk, nehmlich durch ihr Reſultat, durch ſein geläutertes, geſchärftes Gefühl.

Die Franzoſen drückten ſich ſtets gegen die Aeſthetik und Kritik der Kunſt heftig aus, indem ſie die Philoſophen beſchuldigten, ſie wollten die Künſte mechaniſiren. Es iſt jetzt ſogar unter den Teutſchen Mode zu ſagen: der junge Künſtler, z. B. der Mahler, ſolle nur viel Vortreffliches ſehen, ſolle ſeine Phantaſie durch leſen der Dichter bereichern, der junge Muſiker ſolle recht viel ſchöne Muſik hören, ohne ſich um Aeſthetik zu bekümmern. Allerdings. Was auf dieſem Wege erreicht werden kann wird erreicht. Das Gefühl wird immer reger, lernt auch allmählig Grade der Schönheit unterſcheiden, und iſt die Seele kraftvoll genug, ſo gelangt ſie auf dieſem ſehr angenehmen, aber weiten Wege zu einem niedlichen Reſultat, zu dem nehmlich, daß ſie Kunſtwerke bildet, welche aus tauſend ſchönen Erinnerungen zuſammenfloſſen und deren ganze Originalität nur das Umrühren dieſer Erinnerungen zu erkennen giebt. Auch würden jene Antiäſthetiker finden, wenn ſie nur näher prüfen wollten, was ſie haſſen (weil ſie nicht prüfen reden ſie dagegen), daß unverkennbar der Zweck jenes vielen Hörens und Sehens kein anderer iſt, als: der junge Künſtler ſoll ſich endlich eine Aeſthetik, eine Kritik der Kunſt abſtrahiren, jedoch nur fragmentariſch und ohne wahrhaft logiſchen Zuſammenhang. Eine ſolche Aeſthetik wird dann paſſend genug, von dem ſehr reizbaren und doch dunkeln Sinn unſerer Eßwerkzeuge den

Nahmen für sie entlehnt, verfeinerter Künstler-Geschmack genannt. Diesen Vorwurf des Antiästhetizismus mache ich den meisten Kunstakademieen und insbesondere einer Menge der ausgezeichneten Künstler, deren Genius sie ohne Aesthetik hoch gegen andere gestellt hat, weshalb sie denn auch glauben, daß ihr Genius sie selbst nicht höher gestellt haben würde, wenn sie die Philosophie zum Mittel ihrer Gefühlsläuterung gewählt hätten. Der Unterschied, dünkt mich, spricht sich am deutlichsten so aus: Jene Antiästhetiker wünschen, der junge Künstler solle recht viel sehen und dann urtheilen lernen, und mich dünkt er solle wenig sehen und das wenige scharf beurtheilen, in allen Einzelheiten richtig empfinden lernen, dann wird er nicht allein richtiger sehen, sondern auch mehr an dem sehen, was er sieht. — Ich räume darum jedoch sehr gern ein, daß der Künstler zuerst mit dem Höchsten, mit seinem schaffenden Zwecke beginnen soll, nehmlich, mit dem Bilden, denn hiermit endet er auch; allein im Mittel stehe die Läuterung seines Gefühls für das Schöne und dafür sorge die Philosophie, keinesweges aber ein unmäßiges Verschlingen von Anschauungen und eben so wenig ein übermäßiges Schaffen. Dies letztere giebt ihm nur Fertigkeit, jenes erschwert es ihm seine Eigenthümlichkeiten kund zu thun.

§. 40.

Alles ist nur schön oder häßlich (§. 23.), mithin auch jeder Zustand unseres Gemüths. (Häßlich und Hassens-

Hassenswürdig sind verschieden). Es läßt sich ein konsequentes System darauf bauen, wenn man die Empfindung, oder die Geistesthätigkeit überhaupt, als Objekt betrachtet und sie zuförderst in schöne und häßliche, dann nach den verschiedenen Arten und Graden der Schönheit und Häßlichkeit eintheilt. Alle Triebe, Neigungen, Leidenschaften, alle Tugend, alles Laster, alles Wissen hat Arten und Grade der Schönheit oder Häßlichkeit und es ließe sich am Ende wohl beweisen, daß die höchste, menschliche Tugend, vereint mit höchster Weisheit der höchste Grad geistiger Schönheit sey, und hiernach würde das Leben des Tugendhaftesten und Weisesten, als Einheit gedacht, das höchste Werk der geistig-sinnlichen Schönheit seyn. Allein auf diesem Wege, der eigentlich Seelen- und Tugend-Lehre und die gesammte Philosophie aus den Begriffen Schönheit und Häßlichkeit entwickelt, würde, um das Bild beyzubehalten, alles Land in einen Weg verwandelt werden, und mich dünkt das Land sey nicht um der Straße willen, sondern diese um des Landes willen da. Um also nicht diese Verwandlung vorzunehmen, werde ich immer nur Schönheit und Häßlichkeit als Objekte betrachten, wenn ich auch jetzt einmal Empfindungen zergliedern und aus ihnen das entwickeln muß, was ich sodann als relative Beziehungen der Theile zum Ganzen, dem Begriffe Schönheit unterordne.

§. 41.

Es giebt generische Eigenschaften, welche Geistes- und Gemüths-Zuständen mit der Außenwelt gemeinschaftlich zukommen und zwar durch die Außenwelt, weil sich in ihr die Innenwelt verstehen lernte. Dahin gehören auch Schönheit und Häßlichkeit. Es giebt aber auch reingeistige und reingemüthliche Eigenschaften, welche nur erst auf die Außenwelt übertragen werden können, um durch diese sich darzustellen. Reingeistige und gemüthliche Eigenschaften, welche daher, zwar nicht aus dem Wesen der Schönheit selbst hervorgehen, die aber bald die Schönheit sich, bald sich der Schönheit unterordnen und also entweder über die Schönheit erhaben sind, aber nicht ohne Schönheit, oder die als Uebereinstimmung der relativen Beziehungen der Theile in der Gesammtheit sich äußern, Spezialitäten der Schönheit werden. So giebt es z. B. keine Schönheit, in deren Wesenheit Ernst oder Heiterkeit begründet wären, und doch trägt jede geistige Schönheit das Kennzeichen des Ernstes oder der Heiterkeit an sich. Geistige Schönheit darf nicht für gleichbedeutend mit geistiger Kunst, deren Zweck immer die Darstellung des Schönen ist, genommen werden. Geistige Kunst bildet geistige und sinnliche Schönheit, oder eine von beyden. Sinnliche Kunst aber bildet ausschließend nur sinnliche Schönheit, und es bedarf künftig der nähern Untersuchung, ob nicht die Schönheit z. B. des Goldes größer ist, als die einer Statue, wenn man die geistige Schönheit der Statue nicht

nicht ſteht. Sinnliche Kunſt bildet Schränke, Tiſche, Stühle u. ſ. w., welche nur ſinnliche Schönheit an ſich zu tragen brauchen, aber das Werk der geiſtigen Kunſt, z. B. die Statue zeigt ſinnliche und geiſtige Schönheit vereint. Wenn man das Lachen ſelbſt abbildete, als Statue, oder Gemählde, ſo iſt es als ſinnliche Schönheit weder ernſt noch heiter, aber als Abbild des Gemüths-Zuſtandes iſt es heiter. Darum auch lacht der krampfhafte Körper eines Kranken, aber wir ſehen wohl, daß der Geiſt ernſt iſt und darum finden wir dieſes Lachen für keinen Beweis der Heiterkeit. Beyde, Ernſt und Heiterkeit ſind Zuſtände der Seele und ſo generell, daß die Seele nur zwiſchen beyden wechſeln, daß die Außenwelt nur den einen oder den andern Zuſtand in der Seele erregen kann. Oft, wenn wir die Innenwelt in ſich ſelbſt vergleichen, iſt die Seele heiter, wo ſie ernſt ſeyn ſollte und ernſt, wenn ſie heiter ſeyn ſollte.

§. 42.

Auch wohl Scherz und Ernſt pflegt man einander gegenüber zu ſtellen, und dann heißt Ernſt: der Wille eine ernſthafte Geiſtes-Stimmung hervorzubringen, und dieſe Stimmung zugleich ſelbſt. Scherz aber heißt alsdann: die Abſicht Heiterkeit zu erwecken, und das, was Heiterkeit erregt. In dieſem Sinne des Unvollkommenen Sprachgebrauchs nehme ich den Ernſt nicht. Wie deutet das Wort keine Abſicht, ſondern einen Zuſtand an, mithin kann es freylich auch einen Zuſtand

des Willens andeuten. Heiterkeit, nicht Scherz, ſteht dem Ernſte gegenüber, wenn dieſer ein Zuſtand iſt. Ernſt iſt aber kein ruhigerer Zuſtand, als die Heiterkeit, denn es giebt eine heitere, wie eine ernſte Ruhe, wenn gleich keine völlige, denn dieſe iſt gleichgültig. Es giebt aber auch eine ſehr wilde Heiterkeit und einen ſehr wilden Ernſt. Allein im letzten Falle empfangen Heiterkeit und Ernſt andere Nahmen. Der Zuſtand eines Luſtigen iſt mehr als Heiterkeit, der Zuſtand eines Trauernden mehr als Ernſt. Beyde aber, Luſtigkeit und Traurigkeit, können uns angenehm oder unangenehm ſeyn. Es beweißt das Generiſche der Zuſtände Heiterkeit und Ernſt, daß ſie beyde der Ruhe angehören, aber ſich auch auf das unruhigſte kund thun können. Auch nicht in der Zufriedenheit oder Unzufriedenheit der Vernunft entweder mit der Empfindung, oder mit dem ſinnlichen Gefühl, oder mit beyden iſt die Verſchiedenheit des Ernſtes und der Heiterkeit gegründet, denn die Vernunft führt immer nur zum höchſtmöglichen Gleichgewicht zurück und dieſes heißt, im gegenwärtigen Falle, heiterer Ernſt, oder ernſte Heiterkeit, während die Vernunft ſelbſt gleichgültig iſt, nehmlich im völligen Gleichgewicht. Vielmehr darf man ſagen: So lange die Vernunft jenes Gleichgewicht nicht hergeſtellt hat iſt die Gemüthsſtimmung ernſt und heiter. Das heißt, Ernſt und Heiterkeit ſind in der Empfindung als ſolcher, nicht in dem Verhältniſſe der Unterordnung unter die Vernunft gegründet.

§. 43.

§. 43.

Eben ſo gewiß iſt aber auch, daß in der Empfindung ſelbſt, ohne Rückblick auf die Vernunft eine undeutliche (aber darum doch machtvolle) Billigung oder Mißbilligung ihrer ſelbſt gegründet iſt, welches alſo mehr als Angenehmheit oder Unangenehmheit andeutet und weniger als deutliches Bewußtſeyn iſt, denn das letztere ſetzt die klare Anſchauung des Verſtandes voraus. Angenehmheit und Unangenehmheit hiernächſt gehen nur aus dem Maaße des Anſpruchs an das Empfindungsvermögen, Anſpruchs an ſeine Reizbarkeit hervor. Nur das Mehr oder Weniger macht z. B. Gefühl zur Wolluſt oder zum Schmerz. Erreicht die Trauer ihr höchſtes Maaß, ſo erregt ſie eben ſowohl Schmerz, wie der höchſte Grad der Luſtigkeit. Alsdann ſind beyde unangenehm.

Billigung oder Mißbilligung ſetzen zwar Bewußtſeyn, aber nur undeutliches voraus, darum bleibt es immer auch wahr, daß die höchſte Billigung, deutliches Bewußtſeyn vorausſetzt und ſodann aus dem Urtheil hervorgeht. Undeutliches Bewußtſeyn nun iſt die Wirkung der Empfindung auf den Verſtand ohne Rückwirkung deſſelben auf die Empfindung. Bey dieſem undeutlichen Bewußtſeyn bleibt alſo die Empfindung immer an ſich ſelbſt gewieſen, ob ſich gleich ihre Thätigkeit in doppelter Richtung befindet, in der nehmlich auf den Verſtand und in der auf das auf ſie Einwirkende. Billiget nun die Empfindung ſich ſelbſt, ſo iſt dieſe letztere Richtung nur

der Einwirkung auf sich hingegeben. Mißbilliget aber die Empfindung sich selbst, so strebt sie gegen diese Einwirkung, ob sie dieselbe gleich nicht hindern kann. Wenn nun Heiterkeit jene Billigung und Ernst diese Mißbilligung ist, so ergiebt sich von selbst, nachdem wie ich das Angenehme und Unangenehme erklärt habe, daß beyde, Heiterkeit und Ernst, angenehm oder unangenehm werden können.

Instinkt nenne ich die Fähigkeit des Empfindungsvermögens das Gefühl und die Empfindung billigen oder mißbilligen zu können. Instinkt ist also mehr, als jenes dunkle Bewußtseyn, aber auf dieses gegründet. Hierdurch ist z. B. das scheinbare Gefühl mancher Pflanzen, von dem Instinkte der Thiere verschieden. Jenes scheinbare Gefühl der Pflanzen ist ein noch Allgemeineres aber Dunkleres, als das Gefühlsvermögen, die Fähigkeit nehmlich auf sich einwirken zu lassen und diese nenne ich Organisation. Es ist hier nicht der Ort mich wegen dieses Gebrauches des Wortes Organisation zu rechtfertigen. Es gehört auch nicht hierher zu untersuchen, ob man allen drey Natur-Reichen, oder nur zweyen, dem Pflanzen- und Thier-Reiche, Organisation zuschreiben dürfe. Hier genügt es zu wissen, wie ich diese Stufenfolge nehme. Pflanzen und Thierreich besitzen Organisation. Das Thierreich besitzt Gefühl und Empfindung vor dem Pflanzenreich, und der Mensch Vernunft vor den Thieren voraus. Mit Instinkt versehen, sind Thiere und Menschen bald ernst, bald heiter, aber die

Thiere

Thiere ſind nie im heitern Ernſt, oder in ernſter Heiterkeit, dieſer Zuſtand iſt nur dem Menſchen möglich, durch das Verhältniß ſeiner Empfindung zur Vernunft, durch die Einwirkung der Vernunft auf die Empfindung.

§. 44.

Vom Viel oder Lange, zu Viel und zu Lange (Quantitatiſen und Sukzeſſiſen) kann hier noch nicht die Rede ſeyn. Auch nicht davon, wenn und wie ſich Heiterkeit in Ernſt verwandelt und wie die Individualität hierin die größten Verſchiedenheiten erzeugt. Wenn von der Verſchiedenheit des Ernſtes und der Heiterkeit die Rede iſt, kann die Verſchiedenheit nur an dem Gegenwärtigen aufgeſucht und es muß zugleich von dem Verhältniſſe der Empfindung zur Vernunft weggeſehen, dieſes Verhältniß nicht geſehen werden.

Heiterkeit nenne ich die Billigung der Empfindung ihrer ſelbſt. Ernſt dagegen iſt die Mißbilligung der Empfindung ihrer ſelbſt. Darum mißbilligen ſich Heiterkeit und Ernſt gegenſeitig und nur die Vernunft zwingt ſie zur Ausgleichung. Darum auch bedarf der Heitere weniger der Vernunft, hört ſie weniger, als der Ernſte. Das Zartgefühl erzeugt Heiterkeit. Wir ſind, wenn die Vernunft noch nicht entſchieden hat, ernſthaft und der geiſtige Lichtpunkt macht uns anfänglich mehr als heiter, dann heiter ernſt. Darum endlich auch klagen die Menſchen, daß das Leben nie heiter genug und der ernſte Zuſtand dauerhafter ſey, als der heitere.

§. 45.

Zum Beweiß, daß Heiterkeit jene Billigung, Ernſt hingegen die Mißbilligung der Empfindung ihrer ſelbſt iſt, darf man nur den Inſtinkt zu Rathe ziehen, ſo bald die Vorſtellungen vom Angenehmen oder Unangenehmen entfernt worden ſind. Wie beyde, Ernſt und Heiterkeit angenehm oder unangenehm ſeyn können, ſo kann dagegen der Ernſt ſich nicht in Heiterkeit verwandeln, wenn nicht das Einwirkende verſchieden iſt; endlich auch, wenn wir ohne ſtrenge Prüfung des Sprachgebrauchs im gewöhnlichen Leben ſagen, es wirke etwas angenehm, ſo meynen wir, es ſey das Einwirkende etwas, was auf den Heitern ſehr angenehm wirke. Was thun wir z. B. um einen Trauernden zu erheitern? Wir nähren nicht ſeinen Schmerz, dies würde ihm auch angenehm ſeyn. (Alle Heitern ſind daher dem Trauernden unangenehm.) Nein, wir zählen auf ſeinen Inſtinkt, thun abſichtlich etwas, ihm, freylich ſo wenig als möglich, aber doch unangenehmes, wovon wir glauben, daß es, wenn ſein Inſtinkt die Empfindung in Heiterkeit verwandele, ihm angenehm werden könne. Einen Trauernden erheitern heißt alſo nicht ihm angenehme Empfindungen für unangenehme geben, ſondern es heißt ihm billigende für mißbilligende geben und Trauer iſt nur ein höherer Grad, eine beſondere Art des Ernſtes mit ſpezielleren Nahmen.

§. 46.

§. 46.

Von der sogenannten leblosen Natur kann man weder sagen sie sey heiter, noch sie sey ernst, noch sie sey gleichgültig. Dagegen ist die Vernunft weder ernst noch heiter, aber gleichgültig und nur durch die Empfindungen, empfängt der Geist die heitere oder ernste Stimmung, welche die Vernunft, als das nur Urtheilende, nicht Empfindende des Geistes zu beschwichtigen und in heitern Ernst oder ernste Heiterkeit zu verwandeln sucht. Wohl also dem Menschen, daß er nicht bloß urtheilen, daß er auch empfinden kann. Darum sogar, wie sehr auch die Vernunft sich bemühe, kann sie den Menschen nie ganz gleichgültig machen, denn auch der höchste Grad menschlicher Empfindungslosigkeit ist doch nicht ohne Empfindung. Selbst im traumlosen Schlummer findet nicht Empfindungslosigkeit in voller Bedeutung Statt.

§. 47.

Warum aber, könnte man fragen, vermag die todte Natur auf die Gemüthsstimmung des Menschen so sehr zu wirken? Ihn bald ernst, bald heiter zu stimmen? Warum erregt hier das felsige Thal Grauen, dort die blühende Ebene Heiterkeit, wenn das Thal und die Ebene nicht den Zustand des Ernstes oder der Heiterkeit an sich tragen, diesen Zuständen ähnlich sind? Sie wirken, weil sie die absoluten Verschiedenheiten der Schönheit an sich tragen, die sie beym Anblick

ಕಟ್ಟಿ ಕೊಂ ಮೊಲಗಳು ಇ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ. ಈ ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟಿ
ಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು, ಅವುಗಳಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳ
ಕೊಡಲು ಬರ ಅರ್ಥಗಳ ಹೊಂದಿಸುವುದನ್ನು, ಇ ಪ್ರಕರಣ ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟ
ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಿರಿ. ಸೆಲೆಗಳ ಅಂಕಿ ಮೊಲಗಳ ಪ್ರಮಾಣ ಬರ ಕೊಂಡಿಗೆ
ಎಲ್ಲ ಬರ ಕೊಂಡಿಗೆ ಸರಿಯ ಎ ಪ್ರಕಾರ ವಿಲ್ಲ. ಬೇರ ಕೊಂಡಿಗೆ ಎಲ್ಲ
ಅಂಕಿ ಅರ್ಥದ ಬರ ಎ ಬರ ಕೊಂಡಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿರಿ, ಎಲ್ಲ ಬರ ಕೊಂಡಿ
ಗಿಂದಿ ಪ್ರಥಿಸಿ ಬರಿಗೆ ಇರುವಂತೆ ಹೊಳಿಸಿರಿ, ಮೊಲ ಬೇರೆ ಕೊಂಡಿ
ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಎ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಬರ ಎಲ್ಲ ಎಲ್ಲಿಗೆ
ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥವಿಚಾರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಬರಿಗೆ ಬರ ಕೊಂಡಿ.

ಬೇರ ಚರಿಸಿ ಮೊಲಗ ಅಂಕ ಎಲ್ಲ ಎಲ ಬೇರ ಚರಿಸಿಗೆ
ಅರ್ಥಗಳ, ಎಲ್ಲಿ ಬರ ಅಲ್ಲಾಪ-ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಎಲ್ಲ ಬರಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ
ಎಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇ ಮೊಲ ಕೊಂಡಿಗೆ ಸರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ
ಅರ್ಥ ಬೇರ ಬೇರ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರಿಗೆ ಸರಿಸಿ. ಎಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಬರ
ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬೇರ ಅಲ್ಲಾಪದ ಬರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಬೇರ, ಇ ಬೇರಿಗೆ ಬರ
ಬೇರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಬರ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಗೆ. ಬೇರ ಬರ
ಅಲ್ಲಾಪದ ಬರಿಗೆ ಬೇರ ಬೇರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳ ಎಲ್ಲಿಗೆ.

§ ೫೦.

ಇ ಬೇ ಎಲ ಅಂಕ ಅರ್ಥ ಅಲ್ಲಾಪಗಳಿಗೆ, ಬೇರ ಅಲ ಎಲ್ಲಿಗೆ
ಬೇರಿಗೆ, ಬೇರಿಗೆಗಳ ಎಲ ಬೇರಿಗೆ, ಬರಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಗೆಗಳ ಬೇರಿಗೆಗಳ
ಬೇರಿಗೆಗಳ ಬೇರಿಗೆಗಳ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಬೇರಿ. ಬೇರ ಬೇರಿಗೆಗಳಿಗೆ
ಎಲ್ಲಿಗೆಗಳ ಬೇರಿಗೆ ಬರ ಬೇರಿಗೆ ಎಲ ಬರ ಬೇರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಬೇರಿ
ಎಲ್ಲಿಗೆ, ಎಲ ಬರ ಬೇರಿಗೆಗಳ ಎಲ್ಲಿಗೆ, ಎಲ್ಲ ಬೇರ ಎಲ್ಲಿಗೆಗಳ
ಎಲ್ಲಿಗೆಗಳ ಬರಿಗೆಗಳ ಬೇರಿ, ಎಲ ಬೇರ ಬರ ಅಲ್ಲಾಪಗಳಿಗೆ ಬೇರ
ಅರ್ಥಗಳಿಗೆಗಳ ಬರಿಗೆಗಳ. ಬೇರಿಗೆ ಎಲ ಅರ್ಥ ಬರ ಬೇರಿಗೆಗಳ
ಬೇರಿಗೆ

[illegible] [illegible] [illegible] [

§. 49.

In wie fern in der Musik karaktervolle und karakterlose Schönheit möglich sey bleibe hier ununtersucht, gewiß aber ist's, daß auf den, welcher nicht das Geistige im Kunstwerk, weder Ernst noch Heiterkeit erkennen kann, auch das höhere Gemüthe nur wie die Bildung leblose Natur wirke. Kann er aber Geistiges erkennen, und nur der Geistes-Kranke oder Geistes-Arme kann das nicht, so ist er auch um eher fähig Ernst und Heiterkeit am Kunstwerk zu unterscheiden. Schwerer wird es ihm die ernste Heiterkeit zu erkennen. Wie sich z. B. alle Neigungen, alle Leidenschaften, alle Gemüths-Zustände in ernste und heitere abtheilen lassen, so pflegt man auch alle leisen Grade der verschiedenen, ernsten Leidenschaften nur im allgemeinen Ernst, als einen Total-Zustand zu nennen, weil man die Spezialität in so leisen Graden nicht genau zu unterscheiden mag. Eben so geht es auch mit den heitern Gemüthszuständen, welche man im Allgemeinen Heiterkeit zu nennen pflegt.

§. 50.

Es versteht sich von selbst, daß der Künstler seine eigene Heiterkeit, seinen Ernst, in welchem er sich befindet wenn er schafft, auf sein Werk nicht übertragen darf, sondern daß er nur das Objekt als solches im Auge zu behalten hat. Jene Vermischung von objektivem und subjektivem Empfindungs-Zustande ist

gar nicht anders möglich, als durch Darstellung zweyer Gegenstände in einem, das heißt, sie ist unmöglich ohne ein Auseinander zu erregen. Wenn daher gesagt wird, dieses oder jenes Bild habe der Mahler, habe der Komponist, der Dichter u. s. w. mit voller Liebe und gern gemacht, so heißt das nicht, er sey dabey stets heiter gewesen, sondern es heißt nur, man erkenne an der Vollkommenheit des Werkes wie angenehm dem Künstler die Arbeit war, wie tief sein Geist sie verfolgte, und dabey mag er nun übrigens bald heiter bald ernst gewesen seyn. Es ist dem einen möglich bey dem größten Ernste das Heiterste zu bilden und so auch umgekehrt. Oft aber auch bildet man das Ernste in ernster Stimmung. Jene Verschiedenheit der Stimmung des Künstlers und ob sie mit der darzustellenden harmonire oder nicht, mag auf die mehrere oder mindere Vollkommenheit des Werkes, nach Beschaffenheit der Individualität, großen Einfluß haben, aber erkannt am Ausdrucke des Werkes selbst wird sie nicht, sondern die mehrere oder mindere Vollkommenheit läßt uns nur auf irgend ein subjektives Hinderniß in dem Künstler schließen.

§. 51.

Landschaftsgemählde sind nie Darstellungen des Ernstes oder der Heiterkeit zu nennen. Aber die Gestalten der lebendigen Natur auf diesen Gemählden können allerdings Ernst oder Heiterkeit verrathen und

ob

es wird ſich künftig zeigen, in wie fern ſie es ſollen, in wie fern ſie mehr oder weniger ſich dem Hauptzwecke der Landſchaftsmahlerey unterordnen, oder jener Hauptzweck derſelben werden dürfe. Der Thiermahler hiernächſt ſtellt nur karaktervolle, bald ernſte, bald heitere Schönheit dar. Seine dargeſtellten Thiergemüther ſind ernſt oder heiter. Nun aber wählt der Bildner den Menſchen. So lange er ihn als den gewöhnlichen darſtellt, mahlt er ihn karaktervoll, bald ernſt, bald heiter. Den höhern Menſchen aber giebt der Künſtler ernſte Heiterkeit oder heitern Ernſt. Darum ſind z. B. die meiſten Abbildungen der Gottheiten des Alterthums nur hohe Menſchen im Zuſtande der Leidenſchaften, oder nur des Ernſtes und der Heiterkeit, oder im Zuſtand der ernſten Heiterkeit. Ergreift aber der Künſtler, der mit der Idee eines alleinigen Gottes bekannt iſt, den Menſchen auf der höchſten Stufe, oder wagt er es, Gott in Menſchengeſtalt darzuſtellen, ſo ſtrebt er die Gleichgültigkeit der Vernunft und jenem heitern Ernſt zugleich darzuſtellen.

§. 52.

Da Heiterkeit und Ernſt ſich nur auf belebte Natur beziehen, ſo iſt hierdurch ſchon erwieſen, daß ſie zu den relatiſen Beziehungen der Theile unter ſich und zur Geſammtheit, welche ſchön iſt gehören, denn der Begriff Schönheit und die Arten der Schönheit müſſen der Beziehung auf jeden Gegenſtand fähig ſeyn.

ſeyn. So alſo nur kann Schönheit überhaupt karaktervoll oder karakterlos, und jene wieder nur ernſt, oder heiter werden. Auf gleiche Weiſe erſcheinen nun auch an der Schönheit ſelbſt die ſtärkern Grade des Ernſtes und der Heiterkeit mit andern Nahmen, und man darf dieſe Grade nur kennen, um hiernach ſogleich die verſchiedenen Arten der ernſten, und der heitern Schönheit zu benennen. Wie aber die geiſtige Schönheit durch die ſinnliche hindurch ſcheine, dieſe letztere das Mittel zur Enthüllung jener werde, davon kann jetzt noch nicht die Rede ſeyn.

§. 53.

Schon die Bewegung, ſchon der Ton eines Thieres kann lächerlich ſeyn. Wenn daher, weil Ton zum Genus Schall, und Schall zum Genus Bewegung gehört, die Muſik Lachen erregen, niedrig komiſch ſeyn ſoll, ſo ahmt ſie das hörbar ſich bewegende Leben nach. Jedoch beruht nicht einzig hierin das Komiſche der Muſik, allein dieſe Nachahmung iſt oft, und alsdann gemein-komiſch. Wer z. B. das Geſchrey eines Thieres nachahmt, bringt in niederem Grade allerdings etwas Komiſches hervor. Vermöchte jemand das Sauſen des Sturmes, oder den Donner täuſchend nachzuahmen, ſo würde das niemand für komiſch halten. Gelingt ihm aber dieſe Nachahmung nicht, dann kann er allerdings, gegen ſeine Abſicht, etwas Komiſches oder wenigſtens etwas Lächerliches darſtellen; dies Lä-

cherliche geht jedoch nicht den Donner an, ſondern die ſchlechte Nachahmung. Anders iſt dies bey der Nachahmung z. B. des Geſchreyes der Katzen. Hier fodert man, daß ſie ſo treu als möglich ſey, um belacht werden zu können, und zwar gilt alsdann das Lachen dem Geſchreye und nicht ſeiner Nachahmung.

Wie man alſo im Lächerlichen immer das Leben erblickt und ohne dieſes Leben, als Aeußerung des Inſtinkts, oder des Verſtandes, oder beyder zugleich nichts lächerlich, nichts ſpezieller als lächerlich, nehmlich komiſch iſt, ſo auch iſt, ohne auf das Leben zu blicken, nichts tragiſch. Lebloſe Natur kann Furcht, Angſt, Schreck, Entſetzen erregen, aber ſie ſelbſt kann nie tragiſch genannt werden und eben ſo wenig eine durch ſie erregte Empfindung. Ein Ausbruch des Veſuvs, wenn ſich der Lavaſtrom, ohne Menſchen zu verletzen, ins Meer ergieße, kann uns mit Furcht und Ehrfurcht gegen den Schöpfer erfüllen, aber darum iſt die Erſcheinung keine Trauererregende, und noch weniger eine tragiſche zu nennen, und eben ſo wenig können wir unſere Empfindung bey dieſer Erſcheinung Trauer oder gar tragiſch nennen. Wenn wir eine Gegend ſich in einen See verwandeln ſehen, ſo bedauern wir uns ſelbſt vielleicht, weil wir jene Gegend nicht wieder ſehen. Der Gedanke gänzlicher Vergangenheit erregt hier vielleicht eine Empfindung, als Art des Ernſtes, welche wir Trauer nennen, aber dieſe Trauer iſt noch zu generell, um tragiſch genannt werden zu können. Beyläufig ſey es bemerkt, daß nach dieſer Erklärung des

Wortes

Wortes Trauer die Benennung Trauerſpiel, wenn man das Tragiſche in dieſem Spiele fodert, zu generell iſt.

Der Zuſtand der Empfindung, welcher ſpezieller als die Trauer iſt, wird tragiſch genannt. Wie Ernſt und Heiterkeit Gegenſätze ſind, ſo auch, aus ihnen hervorgehend, Traurigkeit und Lächerlichkeit, (in dem Sinne, wo es den Zuſtand deſſen andeutet, der über etwas Lächerliches lacht,) und noch ſpezieller erhebt ſich aus dem Traurerregenden das Tragiſche, aus der Traurigkeit die tragiſche Empfindung; aus der Lächerlichkeit aber entſteht als Gegenſatz der tragiſchen Empfindung die komiſche, und alſo dem, was Lachen erregt, entkeimt das Komiſche.

Uebel genug, daß wir Teutſchen dem, was ſich dem Geiſte am nächſten ſtellt, wie es bey dem Tragiſchen und Komiſchen der Fall iſt, fremde Nahmen geben müſſen.

§. 54.

Mitleid, ſagte Ariſtoteles, ſey die Empfindung, welche das Tragiſche erregen ſoll. Mitleid iſt allerdings eine Trauer beym Anblick des Leidens lebender Weſen. Mitleid iſt auch ganz verſchieden von der Trauer beym eigenen Leid, und darum doch auch eins nicht minder gewaltige Empfindung als dieſe, denn was beſtimmt das edle Gemüth, zur Hülfe Anderer ſich ſelbſt zu vergeſſen, was ruft uns auf, das eigene Leben für Andere zu wagen, wenn es nicht Mitleid iſt? Wer ſähe

wohl ohne Mitleid das Leiden und den Tod eines Thieres, als eines Gefühls fähigen Geschöpfes? Wenn Munge-Park von der Treue seines Stieres, von dessen Leiden und Verschmachten erzählt, so überwollt uns das Mitleid und in diesem Falle sogar noch etwas mehr, unser Gefühl wird tragisch im gemeinen, oder niedern Sinne des Wortes. Unser Mitleid nehmlich ist in diesem Falle erhöht durch Bewunderung dessen, was uns den Instinkt des Stieres in seiner ihm höchst möglichen Veredlung zeigt. Je höher diese Veredlung, desto stärker unser Mitleid. Fragen wir uns auch nicht gerade deutlich: Ist der Stier vielleicht nicht Seelenlos? ist er unsterblich? wie Klopstock sich beym Anblick eines Frühlingswürmchens fragte, als es aufmerksam auf das Gewitter war, so empfinden wir doch die Deutung auf etwas Geistiges in dem, was Munge-Park von jenem Stiere erzählt. Ich bin daher der Meynung, daß sich das Tragische auf Mitleid gründe, aber ich verlange, daß es sich auf das Veredelte, oder auf das Höhere (in verschiedenen Graden) beziehe, dessen der bemitleidete, gefühlsfähige Gegenstand fähig ist.

Wenn wir physisches Leiden der Menschen sehen, so liegt es uns selbst schon näher, Mitleid zu empfinden. Es giebt aber Kranke, welche durch ihr Betragen, durch die Unart, mit welcher sie sich gegen ihren Zustand auflehnen, sogar unser Mitleid verscheuchen, während jener Stier des Munge-Park uns Bewunderung und Mitleid zugleich abnöthiget und wir nun mit Munge-Park das Schicksal dieses Thieres beweinen möchten.

möchten. Darum also wird uns das geistige Leiden eines Menschen am tiefsten und edelsten ergreifen, unser Mitleid auf den höchsten Standpunkt stellen, wenn das Gemüth, wenn der Geist des Leidenden uns zugleich Bewunderung abnöthigt. Diese Vereinigung der Bewunderung und des Mitleids, wenn sie die höhere Richtung durch die Objekte selbst empfängt, nenne ich die höhere, tragische Empfindung. Hierdurch ist jedoch nicht gesagt, daß eine Tragödie in jedem Augenblicke eine tragische Empfindung erregen solle.

Wenn das Tragische rein objektiv betrachtet wird, so findet man, daß das Maaß und die Art der Leiden, als ein Maaß derselben, unser Mitleid in verschiedenen Graden, und daß der Kampf der Seele gegen das Leiden, oder die Art sie zu dulden, uns die Bewunderung in verschiedenen Graden abdringen. Je nachdem also jenes und dieses vereint, mehr oder weniger für die geistige Vollkommenheit des Leidenden bürgt, desto höher steht unsere Empfindung des Tragischen.

Soll nun aber das Tragische schön werden, soll es sich dem Begriffe der Schönheit unterordnen, als relative Beziehung der Theile zur Gesammtheit, so ist hierbey nur zweyerley möglich:

a) Das Maaß und die Art des Leidens stürmen nur von außen auf das Gemüth des Leidenden ein, gehen z. B. aus Verhältnissen des konventionellen Lebens hervor. Auf diese Weise entsteht das bürgerlich Tragische.

b) Oder sie gehen aus der Vollkommenheit des

Gemüths des Leidenden selbst hervor. So bildet sich das heldenmüthige Tragische.

Tragische Schönheit kann auch romantisch werden, z. B. durch ein vorwehendes, nie deutlich erkanntes Schicksal. Es kann aber auch eine tragische und rein erhabene, und sogar eine tragische und naive Schönheit geben.

§. 39.

Man fragte vormals oft, warum man tragische Gegenstände für die Kunst wähle. Da die Kunst für die Empfindung beschäftiget ist, und die höchsten Empfindungen des Ernstes nur tragisch, die der Heiterkeit nur komisch seyn können, so ist an einen Schulzweck, etwa die Menschen zu bessern, zum Abscheu gegen das Laster zu bestimmen, bey einem tragisch schönen Kunstwerke nicht zu denken. Was es aber sey, was uns überhaupt zur Kunst und ihrem Genusse leitet, davon künftig.

Aristoteles foderte noch vom Tragischen außer dem Mitleid Schreckensverbreitung. Schreck allerdings, aber nicht er ausschließend, stimmt uns ernst, dessen ungeachtet wird nicht jedes Tragische Schrecken verbreiten, und nicht jeder Schreck tragisch seyn.

Wenn A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur 1. Th. S. 107. sagt: "Innere Freyheit und äußere Nothwendigkeit sind die „beyden Pole der tragischen Welt"; so läßt sich mit gleichem

gleichem Recht, nehmlich eben ſo allgemein und zu allgemein ſagen: Innere Nothwendigkeit und äußere Freyheit können auch Tragiſches erzeugen. "Es giebt", ſagt hiernächſt Schelling in der ſchon erwähnten Rede S. 40., "Fälle, wo die Seele durch das Band, das „ſie mit ſinnlichem Daſeyn verknüpft, dem Schmerze „unterworfen wird, wo unverſchuldeter Irrthum den „beſonnenen Geiſt in Verbrechen und Unglück reißt, „dies iſt der Fall im erhabenen Sinn tragiſcher Zu„ſtände, im Trauerſpiele des Alterthums." Mich dünkt, Schelling, weil er die tragiſchen Zuſtände in der Tragödie des Alterthums und nicht das Tragiſche überhaupt hierdurch beſtimmte, hat Recht, und an jenen Zuſtänden iſt eben ſowohl das möglich, was Schlegel vom Tragiſchen überhaupt ſagte, als auch der Gegenſatz. Schlegel beſtimmte, wie mich dünkt, das Tragiſche nicht ausſchließend genug.

§. 56.

Das im Allgemeinen nur ernſte Schöne vermag den Verſtand und das Gemüth weniger anzuziehen, als das tragiſch Schöne. Dieſes nimmt die Empfindungen in Anſpruch, deren wir uns am eheſten deutlich bewußt werden. Eben dies thut auch das Komiſche, und das Verhältniß zwiſchen dem Komiſchen und dem im Allgemeinen nur Heitern iſt gleich jenem zwiſchen dem Tragiſchen und Ernſten.

Iſt Heiterkeit die Billigung der Empfindung ihrer ſelbſt, ſo iſt ſie der Verſtärkung fähig, z. B. bis zur

Freude, Fröhlichkeit; aber sie wird auch durch alle Grade der Steigerung einer Spezialität in sich dadurch fähig werden, daß nur Fremdartigkeit und Verschiedenheit (beyde noch nicht Widerspruch) in dem Gegenstande es sind, welche sie hervorbringen. So entsteht das Lächerliche im Allgemeinen. — Es erregt z. B. das Fallen eines Menschen diesmal Lachen und ein andermal Schreck. Ganz abgesehen von der Stimmung, in welcher man sich befindet, wenn man jemand fallen sieht, sagt schon die Empfindung, der Fall des einen sehe gefährlich aus und häßlich, und trage Widerspruch in sich, der Fall des andern hingegen sehe lächerlich aus, trage nur Fremdartigkeit und Verschiedenheit in sich. Dennoch kann gerade der, dessen Fall belacht wurde, Schaden genommen haben, während der andere unverletzt aufsteht.

Das Komische hiernächst als Gegensatz des Tragischen tritt auch dem Geistigen näher als das überhaupt nur Lächerliche. Der Irrthum, sagt J. P. Richter mit Recht, ist nicht komisch. Der Grund hiervon ist kein anderer, als daß im reinen Irrthum vollkommener Widerspruch sich befindet. Dagegen, wenn wir sehen, wie einer einen andern zum Irrthum verleitet, so wird dies in Rücksicht beyder, die wir sehen, allerdings komisch. Wir nehmen eine Fremdartigkeit und Verschiedenheit wahr und jener Irrthum des einen ist alsdann nur ein Theil unserer Wahrnehmung, nicht sie ganz, nicht sie selbst. Das Komische als, objektiv betrachtet, wäre: Ausdruck geistiger Fremdartigkeit und Ver-

Verschiedenheit, und das Lächerliche wäre im Allgemeinen: Ausdruck der Fremdartigkeit und Verschiedenheit.

Das Lächerliche, wie das Komische, empfinden wir, noch ehe wir uns der Fremdartigkeit und Verschiedenheit in dem Gegenstande deutlich bewußt werden, ehe wir unsere bessere Einsicht und Geschicklichkeit, wie dies Jean Paul glaubt, dem lächerlichen Gegenstande unterlegen. Ja, es läßt sich im Gegentheil sagen, erst wenn wir das Komische empfunden haben, können wir ihm unsere bessere Einsicht unterlegen, und dann hören wir auf, das Komische zu empfinden, und denken es nur. So wird eigentlich jede Fremdartigkeit und Verschiedenheit im Leben gerade dem, der dergleichen am seltensten zu sehen und am wenigsten zu denken gewöhnt ist, am lächerlichsten vorkommen und ihn selbst zum ungezügelt lachenden Narren machen. So lachen z. B. die Dorfknaben einen Mohren aus und alles, was er thut, wenn sie noch keinen Mohren gesehen haben, ohne zu wähnen, daß sie es besser machen würden als er. Weil er ihnen fremdartig und verschieden von dem Gewohnten erscheint, lachen sie, und sie hören sogar auf zu lachen, wenn man ihren Verstand mit der Fremdartigkeit bekannt zu machen im Stande ist. Gemeine Leute lachen über einen Reiter mit der Brille, ohne es sich bewußt zu seyn, daß sie meynen, die Brille diene nur zum Lesen, oder nur in der Stube. Sie lachen ohne es sich sagen, daß nach ihrer Meynung der Mann nicht reiten sollte, wenn er nicht sehen kann. Erst

wenn sie Andern erzählen, was sie gesehen haben, kommt das Raisonnement, warum sie es für lächerlich fanden, und dann lachen sie weniger. Lächerliches und Komisches wird früher empfunden, als gedacht, die Empfindung eilt hierbey dem deutlichen Bewußtseyn weit voraus. So lange man vor Lachen nicht erzählen kann, herrscht die Empfindung, nachher der Verstand.

§. 57.

Allein es giebt auch ein Komisches, wie ein Tragisches, welches von dem Verstande selbst ausgeht, wo also deutliches Bewußtseyn der Empfindung voraus eilt. So empfinden wir das Komische eines witzigen Gedankens, als solchen, nicht eher vollkommen, als bis wir ihn durchdacht haben. Die Empfindung selbst wird hierdurch nicht intellektuell, sondern sie wird nur durch das Intellektuelle aufgeregt. Das Komische des Gedankens scheint J. P. Richter als das einzige Komische betrachtet zu haben. Dagegen giebt es auch Gedanken, die wohl Anfangs die Empfindung komisch ergreifen; aber die alles Lächerliche verlieren, wenn man sie durchdenkt. Hierbey liegt also, wie oben, das Komische nicht im Gedanken, sondern im Verhältnisse seiner Erscheinung. Es giebt auch Tragisches, welches in einem einzigen Gedanken sich zusammendrängt und nicht eher voll empfunden wird, als bis es ganz durchdacht worden ist.

§. 58.

§. 58.

Unsere Seele, so lange sie an Sinne gebunden ist, kann sich selbst nicht reingeistig anschauen, sondern sich ihrer undeutlich bewußt werden nur durch die Empfindung, und nur ihre Wirkungen auf das Sinnliche und die Wirkungen dieses auf sich deutlich anschauen durch den Verstand, jedoch ohne das Wie dieser Wirkungen gänzlich aufzuklären, weil ihr kein anderes Mittel zur deutlichen Anschauung überhaupt gegeben ist, als Versinnlichung ihrer selbst. (§. 21.) Darum können wir zwar das Daseyn der Seele als nothwendig erkennen und eben so gewiß ihr Selbstheit zuschreiben, aber diese Selbstheit selbst können wir nur in Worten uns andeuten, durch welche die Selbstheit in Anspruch genommen wird, die also Anschauungen des Geistes seiner selbst, aber dennoch nicht selbst reingeistig, sondern nur geistigsinnlich sind. Darum auch sagte ich §. 38.: die Aussenwelt sey zur Innenwelt geworden, zur Rede, im höchsten Sinne dieses Wortes für die Innenwelt, und die Ideen Stoff und Form, und Stoff an der Form des Stoffes reichen bis an unser rein Geistiges hinan, aber sind es nicht selbst.

Der in Einsamkeit und Nacht geborene und aufgewachsene Mensch wird auch sein Inneres nicht entfalten, ob er gleich viel Zeit dazu hätte und ihn nichts stört. Er wird nur Thier, und vielleicht roher, als manches Thier seyn, welches den freyen Wandel in der mannigfaltigen Natur genießt.

Wie uns am Schrank das Holz Stoff ist und wir nun die Form des Schrankes vom Stoff unterscheiden, so wird diese Form zum Stoff der Zweckmäßigkeit des Schrankes, und diese Zweckmäßigkeit Stoff für die Vollkommenheit des Schrankes. Wenn wir in der Statue zuerst den Geist sehen, der durch sie ausgedrückt wird, so ist die Statue selbst nur der Stoff. Die Schönheit ihrer Form ist Stoff für die geistige Form. Sehen wir aber nur auf die sichtbaren Formen der Statue, so ist der Marmor ihr Stoff. Betrachten wir sodann den Marmor und finden seinen Glanz, sein Korn schön, so ist sein Gemisch der chemischen Bestandtheile alsdann sein Stoff.

In diesem Sinne kann also mit Recht gesagt werden: Alles ist in der Erscheinung Stoff und Form zugleich; alle äußere Erscheinung ist nur Stoff für das Geistige, das Geistige wird an der Erscheinung immer nur als Form erkannt; Alles Geistige und Sinnliche ist Form des Universums; Schönheit ist an Stoff und Form zugleich.

§. 59.

Wenn ein unmoralischer, ein unzüchtiger Gedanke einem Kunstwerke zum Grunde liegt, so erkennen wir ihn an der Form dieses Kunstwerkes, nicht an dem sichtbaren Stoffe desselben. Kann aber wohl der Gedanke des Künstlers unmoralisch genannt werden, wenn er rein objektiv ist? Wenn jetzt der Künstler den Kain

abbil-

abbildet, wie er den Abel erschlägt, oder selbst einen weit verruchteren Mörder als Kain, so leugnet wohl niemand, daß der Mord etwas Böses sey, aber ist es darum etwas Böses, oder gar ein Mord, an jenen von Kain verübten Mord zu denken, sich die That vorzustellen? Die Frage beantwortet sich von selbst mit nein. Aber, pflegt man zu sagen, es giebt Kunstwerke, welche das Laster in Tugend zu verwandeln streben, welche das Laster und die Unzüchtigkeit so anziehend darstellen, daß sie im Genießer des Kunstwerkes Neigung zum Laster, Neigung zur Unsittlichkeit erregen, und darum sind diese Kunstwerke unmoralisch, sind verwerflich. Wer nicht selbst schmutzig ist, wird allerdings das Reine, das Züchtige überall, mithin auch in der Kunst vorzüglich schätzen. Die Schamhaftigkeit ist ein rein menschliches Gefühl, ist sogar der geheimste Unterschied zwischen thierischer und menschlicher Empfindung, und wird sie verletzt, so setzt man Selbstverleugnung in gewissem Grade voraus, wenn der Genuß des Schönen nicht durch jene Verletzung geschmälert werden soll. Wohl aber ist von der reinmenschlichen Schamhaftigkeit jede Larve zu unterscheiden, hinter welche sich eine ungeheuere Schamlosigkeit nur zu verbergen pflegt. Für den, der das Kunstwerk als solches zu würdigen versteht, kann kein wahrhaft schönes Kunstwerk unzüchtig seyn. Der Künstler und Kunstkenner werden, ohne Beleidigung ihres Gefühls, zweydeutige Bilder betrachten können. Künstler und Kenner besitzen jene Selbstverleugnung, schauen den Gegenstand, ohne

diesem

dieſem ähnlich zu werden. Was die Schamhaftigkeit verletzt, iſt nur ſinnlich und darum ſchon nicht das Höchſte der Kunſt. Aber gewiß iſt auch, daß wir in der Antike weit weniger ſchmutzige Gedanken dargeſtellt finden, als in der modernen Kunſt, und dennoch hat die Antike viele entkleidete Geſtalten gebildet und die moderne Kunſt verhüllt, bekleidet alles.

Man hat oft Schillers Räuber angeführt und Kotzebuesche Frivolitäten. Alles, was man ſagen könnte, iſt: Die Räuber ſind nicht für Unverſtändige geſchrieben und nicht vor ihnen darſtellbar. Sind nun die Räuber in wenigen Orten darſtellbar, ſo beweißt das nur den Unverſtand des Publikums. Wohl Niemand betrachtet dies Stück für das höchſte und ſchönſte des großen Dichters, aber nicht darum, weil es unverſtändige Knaben verleitet hat, Räuber zu werden, ſondern weil Stoff und Form deſſelben nicht wahrhaft ſchön zu nennen ſind. Was das Stück auf den Unverſtand wirken kann, iſt ein Verhältniß, welches nicht in dem Stücke ſelbſt begründet iſt, ſondern in dem unverſtändigen Zuſchauer. Das Stück iſt intereſſanter für die etwas rohe, als für die veredelte Natur. Schlimm genug, wenn man von einem Theater-Publikum fürchten muß, was Moſes von den Iſraeliten fürchtete, als er die Götzenbilder ſtürzte, daß ſie dieſe nehmlich für Götter halten und anbeten möchten. Jedes Theaters Publikum, mithin auch das größere, ſollte einen ſo gebildeten Kunſtſinn beſitzen, daß es jedes Kunſtwerk als ſolches betrachtete, oder wie es unter andern auch ein

Kir-

Kirchen-Gemählde betrachtet, vor welchem ein Theil des Publikums betet, obgleich das Bild von keinem Theile des Publikums angebetet wird. Wer Schillers Räuber völlig zu faſſen vermag, kann unmöglich eine Schutzſchrift für das Laſter darin finden. Ja, eine wirkliche Schutzſchrift für das Laſter, wenn ſie ein Kunſtwerk iſt, würde dem, der ſie zu faſſen vermag, nichts mehr und nichts weniger als ein Kunſtwerk ſeyn. — Wie viel mehr gilt eben dies von Kotzebueſchen Frivolitäten, die, trotz deſſen, daß ſie auf moderne Weiſe verhüllt und bekleidet ſind, und dadurch anziehend werden, für einige nehmlich, doch leicht zu durchſchauen ſind.

Nicht die Kunſt und nicht das Kunſtwerk ſind unſittlich und unmoraliſch, ſondern nur die Menſchen ſind oft beydes. Darum verwandeln ſie ſogar den Genuß eines Kunſtwerkes in eine Unſittlichkeit, Unzüchtigkeit, Unmoralität u. ſ. w. Mit Recht ſagt alſo Luden in ſeinen Gründzügen äſthetiſcher Vorleſungen: "Die Kunſt „iſt im höchſten Grade ſittlich." Allein ich ſtimme nicht mit Luden überein, wenn er jener Wahrheit voraus ſchickt: "Die Kunſt arbeitet niemals auf Sittlichkeit hin." Iſt ſie ſtets ſittlich, ſo iſt ihr Zweck kein anderer, als: erkannt zu werden für das, was ſie iſt, mithin auch verlangt ſie ſittlich genoſſen zu werden, und hierdurch ſchon arbeitet ſie auf Sittlichkeit hin und zwar nicht zufällig, ſondern weſentlich. Es iſt kein wahrer Kunſtgenuß denkbar, der nicht auch rein ſittlich wäre. Selbſt das, vom Künſtler und Dichter

ter mit Unsittlichkeit hervorgebrachte Werk ist an sich sittlich und wirkt als solches, wenn es als Kunstwerk empfunden wird. Wen man ein Kunstwerk als solches empfinden und durchdenken lehrt, zu dessen nicht lediglich wissenschaftlicher, sondern auch sittlicher Vervollkommung trägt man bey.

§. 60.

Weil so wenige fähig geboren und gebildet sind, Kunstwerke zu genießen und zu verstehen, so wähnen sie, die Kunst sey überhaupt nur da um Vergnügen zu erregen, und begreifen unter Vergnügen einen derben Angriff auf ihre äußern und innern Sinne. Sie wähnen, weil Kunst nur einen angenehmen Eindruck macht, daß es das höchste Kunstwerk sey, die meisten ihrer, und vorzüglich der äußern Sinne und deren rohe Beschaffenheit, oder deren kränkelnde Regigkeit zu erschüttern und — lustig und lüstern zu machen. Wie der gemeine Mann; fast nur das Lächerliche allein schön findet, so finden viele unserer Gebildeten nur die Ironie komisch. Wie wenige sind daher für den Genuß einer hohen Antike, wie wenige empfänglich für den Genuß einer griechischen Tragödie. Die Mehrzahl findet allerdings ein etwas frivoles Bild oder Gedicht schöner und erwünschter, weil sie dieses nicht als Kunstwerk genießt, sondern es nur als äußeres Reizmittel ihrer schmutzigen Sinnlichkeit gebraucht und nun, während sie in dieser schwelgt, dem Kunstwerke eine dank-

bare

bare Ehre erweisen zu müssen glaubt, daher sie ihm den Vorzug vor andern Kunstwerken ertheilt. Der strenge Beurtheiler im Gegensatz, der Moralist, welcher nicht darnach frägt, ob jene frivolen Kunstwerke auch anders, auch ohne Frivolität als Kunstwerke betrachtet werden können, verurtheilt sie ohne weiteres. Es soll dies frivole Kunstwerk nicht existiren, sagt er, weil es der Mehrzahl schädlich ist. So wenig ich nun jenen rohsinnlichen Kunstgenießern ein ehrenvolles Denkmal setzen will, sondern wünsche, daß sie am Eckel ihrer Neigung erkranken mögen, wodurch sie vielleicht geheilt werden, so muß ich doch jenem Moralisten auch entgegnen: Er solle nur dafür sorgen, daß recht viele, schöne Kunstwerke, unbekümmert ob frivol oder nicht, öffentlich ausgestellt werden, denn das öftere Anschauen der Kunstwerke weckt die Empfänglichkeit für Kunst, und wie diese geweckt und allgemeiner wird, vermindert sich die zufällige Wirkung eines frivolen Kunstwerkes. Jenes Befördern der Empfänglichkeit für Kunst ist ein weit anderes, als die Huldigung des gemeinen Geschmacks an der Frivolität; diese letztere verwandelt die Kunst in sich, so weit es möglich ist, in den ihr erwünschten Reiz. Gegen diese Huldigung des Gemeinen und Niedern werde der Bannstrahl geworfen; sie ist in unserer Zeit die Folge davon, daß z. B. Schaubühnen ihre Existenz auf den Sinn des rohen Haufens gründen müssen. — Manche Szene, manche Aeußerungen Shakespear's werden auf unsern Theatern als zu frivol von den Theater-Direktionen gestrichen, und

ganze Lustspiele und Possen, theils teutsche Originale, theils aus andern Sprachen übersetzt, sind nichts weiter als roher Anspruch auf die roheste Sinnlichkeit.

Das griechische Volk, rein die Kunst fühlend und genießend (und doch auch nicht, leider nicht Muster der Sittlichkeit außerhalb des Kunstgenusses) sah öffentlich die nackten Gestalten der Statuen und hielt sie nicht für unsittlich. Aber gewiß würde es, weil es so kunstsinnig war, in sehr vielen Sprüngen und Stellungen unserer Ballettänzer und Tänzerinnen keine Kunst, sondern nur Frivolität erkannt haben. Jetzt ist dies gerade umgekehrt. Die würdevolle Nacktheit griechischer Statuen wird für unzulässig an öffentlichen Denkmälern erachtet, aber jene Sprünge heißen schön, weil sie bekleidet und dennoch frivol sind.

§. 61.

Der wahre Kunstgenuß, die Empfindung, daß etwas schön sey, wird also rein dadurch, daß man weiß und empfindet, warum es schön ist und dies geschieht, indem unsere Empfindung selbst durch Reflexion geläutert und geschärft, und so für das höhere Schöne empfänglich gemacht wird.

Empfindet der Künstler und Dichter an Statt des zu schaffenden Gegenstandes, an der Stelle, in der Seele des Gegenstandes, ist er gleichsam mit dem Gegenstande Eines, so ist dagegen das Gefühl des Kunst-Genießers rein subjektiv, ist nur ein Mitgefühl. Immer getrennt

weiß

weiß und fühlt er sich von dem Kunstwerke; er nimmt es nur in sich auf zur Betrachtung, dagegen jener, der Künstler und Dichter, aus dem Gegenstande heraus empfindend, denkend und thätig erscheint.

§. 62.

Kunst in uns ist Poesie. Hiernach ist ein noch nicht niedergeschriebenes, noch nicht gesprochenes Gedicht unbedingt Poesie, und wird nur erst dadurch, daß es Andern erkennbar wird, zum Kunstwerke im engern Sinne des Wortes. Allerdings. Aber es ergiebt sich hieraus von selbst, daß nichts ohne Kunst im höhern, allgemeinern Sinne Poesie, und daß wiederum jedes, auch von Andern erkennbare Werk der Kunst allemal auch Poesie sey. Nun fällt jene Kleinlichkeit hinweg und dient nur wozu sie soll, zur Scheidung.

Es giebt keine Philosophie ohne Poesie, keine Poesie ohne Philosophie. Wird uns Erkenntniß zu Theil nur im Wort oder in der Gestalt, und werden in jenem Sinne von Stoff und Form (§. 58.) Empfindung und Verstand bald Stoff für den Verstand, bald Stoff für die Empfindung, so bildet sich im ersten Falle die Thätigkeit des Urtheils, im letztern die Thätigkeit der Phantasie. Auf jene gründet sich die Philosophie, auf diese die Poesie, und so können sich Phantasie und Urtheilskraft gegenseitig nicht entbehren. Aber, wie in diesem Sinne von Poesie jede Bildsäule, mit Bachmann S. 12. seiner Kunstwissenschaft.

§. 69.

[illegible] [illegible] [illegible] [

nur gelehrte Formen; darum wird dem Dichter das Unglaubliche, Unwahrscheinliche wahr. Die gelehrten Formen hilft aber werden nur erst alsdann für unwahr erkannt, wenn des Dichters und Künstlers innere Wahrheit es nicht ist, die sich in ihnen verhüllt, aber wenn er diese auch dem Gesichte verliert. So ist nur der Dichter und Künstler im Stande, Jahre in Sekunden, Sekunden in Jahrhunderte zu verwandeln. Das Leben eines Erdballs läßt er in einer Nussschale beginnen und Völker sich in einem Stecknadelkopf bewegen.

Selbst der Lügner, wenn er Lügen spricht, kann der Phantasie nicht entbehren, aber er bedarf ihrer nur so viel als nöthig ist, um das Bild der Wirklichkeit dem Gedächtnisse lebendiger einzuverleiben, und von Wirklichkeit auf Möglichkeit und Wirklichkeit schließen zu können, um sein Netzwerk werden zu lassen. Die Phantasie des Dichters und Künstlers hingegen setzt ihr gleichsam Bild lebendiger, als jede Wirklichkeit.

§. 64.

Auch der Handwerker kann die Phantasie nicht entbehren, denn weil ihm Dichter und Künstler nie eine klare Vorstellung geben, wie sie das Geschöpf des Ewigen an sich trägt, weil der Künstler ihn nie so täuschen will, daß er eine göttliche Wirklichkeit vor sich zu sehen glaube (Taschenspielerkunst und magische Künste setzen sich, und eben deshalb gehören sie nicht zu den schönen Künsten), so muß er Phantasie besitzen, um

um das Bild in ſich aufzunehmen. Da Poeſie, weil ſie ſchafft, durch die Phantaſie das gewährt, was wirklich nicht iſt, und das, was wirklich iſt, und überſehen läßt, und da ſie ferner die Phantaſie des Kunſtgenieſſenden in Anſpruch nimmt, weßhalb man z. B. im Schauſpieler nicht den Schauſpieler, ſondern etwa den Wallenſtein u. ſ. w. zu ſehen und zu hören glaubt, ſo wird ſie in dieſer Rückſicht ganz insbeſondere ein Spiel genannt. Die Phantaſie kann nur ſpielen. Siehe dies Spiel in Wirklichkeit über, ſo entſteht entweder Reflexion, oder Seelenzerrüttung. Aber es wäre ſehr unrecht, das Spiel der Poeſie und Kunſt durch Neben-Ideen, welche der Sprachgebrauch dem Worte Spiel beygelegt hat, zu entwürdigen, durch die Neben-Ideen Zeitvertreib, Vergnügen, u. ſ. w.

§. 65.

Phantaſie iſt keine geſonderte Kraft der Seele, ſondern eine beſondere Richtung der Seelenkraft. Die Phantaſie ſteht mit dem Verſtande, ſteht mit der Urtheilskraft in Verbindung. Im Grunde läßt ſich ſagen, daß es überhaupt keine beſondern Kräfte, ſondern nur verſchiedene Richtungen der Seelenkraft giebt. Ich meyne aber hier nur insbeſondere, daß, nachdem ich der Seele im allgemeinen Empfindung und Verſtand zugeſchrieben habe, die Phantaſie ſich aus beyden entwickelt.

J. P. Richter ſagt: "Einbildungskraft iſt eine „potenzirte Erinnerung, welche auch Thiere haben, weil „ſie träumen und fürchten." Wie Erinnerung? Erinnerung kann Einbildungen, dieſe Erinnerungen erregen, aber Einbildungen ſind nicht Erinnerungen. Wenn das Thier alles fürchtet, was es zum erſten Male ſieht, woher kommt ihm die Erinnerung? Ferner ſagt Richter: "Phantaſie aber iſt Bildungskraft der Seele." Hiermit ſtimme ich überein, und überſetze wörtlich Phantaſie in Einbildungskraft, welcher auch Thiere in gewiſſem Grade fähig ſind, denn ſelbſt Erinnerung nimmt bey ihnen nicht die Form des Tones allein, ſondern auch der Geſtalt an. Bilden wir etwas in uns, ſo bilden wir uns etwas ein, weil das, was wir bilden außer uns, nicht iſt, nicht war, ſondern höchſtens nur ein ähnliches. Bilden wir nach dieſer Einbildung etwas für die äußern Sinne, ſo iſt die Folge der Einbildung ein auch von äußern Sinnen erkennbares Gebild. Die Kraft des Geiſtes alſo zum Schaffen, Schönes zu ſchaffen, nenne ich allerdings auch Phantaſie oder Einbildungskraft, und räume ihr auch individuelle Grade ein, aber ich ſcheide ſie nicht nach Graden, wie J. P. Richter gethan, ſondern nach Richtungen, weil jene Grade ſo vielfältig verſchieden ſind, wie die Individualitäten.

Die erſte Richtung der Phantaſie nenne ich die empfangende, und ſchildere ſie zum Theil mit J. P. Richter's Worten (Vorſch. der Aeſth. I. S. 37.): "Da „es kein bloßes Empfangen ohne Erſchaffen giebt", da jeder

jeder die poetiſche Schönheit, die er in Theilen oder als Ganzes und nur durch äußere Sinne bekommt, in ſich aufbauen muß, um ſie als Einheit anzuſchauen; "ſo hat jeder, der einmal ſagte, das iſt ſchön, auch die „phantaſtiſche Bildungskraft."

Die zweyte Richtung der Phantaſie nenne ich die eigentlich hervorbringende, welcher alles außer und in ihr Veranlaſſung wird entweder zur Nachahmung, oder originellen Hervorbringung, und die eben deshalb im letzten Falle auch keines ſpeziellen, ſondern nur generellen Empfangens von außen bedarf, um zu ſchaffen.

Die eigentlich hervorbringende Richtung iſt oft einſeitig, öfterer vielſeitig, ſelten allſeitig. Richter ſucht das Weſen der Genialität nur in der Allſeitigkeit der Seelenkraft, allein es giebt Menſchen, die für alle Künſte Talent und Schaffungsgeiſt beſitzen, und doch keine Genien zu nennen ſind, und andere Virtuoſen hingegen giebt es auf nur irgend einem muſikaliſchen Inſtrumente, die dennoch einen wahren, hohen Genius verrathen. Legt man mit Richter jene Allſeitigkeit und jenes Vermögen, in allem und überall ſchaffen zu können, der Genialität bey, ſo erſcheint der Dichter überall mehr als der Künſtler genial, und es dürfte doch ſchwer zu beantworten bleiben, ob Raphael minder genial war, als Klopſtock. Die eigentlich hervorbringende Richtung der Phantaſie, wenn ſie ſich durch Nachbildung gleichſam widerſpiegelnd kund thut, nenne ich Talent. Wenn ſie aber keines Empfangens bedarf um zu ſchaffen, dann nenne ich ſie Genialität. Dem talentvol-

len Schauſpieler z. B. mag es gelingen, eine Rolle dem Dichter ganz zu Dank, ganz ſo zu ſpielen, wie er ſie ſich dachte, aber dem genialen Schauſpieler gelingt das nie. Hier wird der Dichter ſtets ein neues Werk in ſeinem Werke erkennen, kann ſeyn minder vortrefflich, als das ſeinige. Wenn der geniale Künſtler nur nachbildet zugleich mit dem talentvollen, ſo macht er es ſchlechter, als dieſer.

Man hält es für ein das Genie beſtimmendes Kennzeichen, daß es unbewußt ſchafft, daß es ſchafft, ohne Betrachtung, ohne Reflexion ſeiner ſelbſt. Es iſt aber kein Schaffen denkbar, was zugleich mit Reflexion ſeiner ſelbſt vereint wäre. Zweyerley Geiſtesthätigkeiten zugleich ſind unmöglich. Die Reflexion iſt eine andere, aber darum bey dem einen eine nicht minder geniale, bey dem andern eine nur talentvollere Thätigkeit des Geiſtes, als die Thätigkeit der Phantaſie. Dichter und Philoſoph können weder die Reflexion noch die Phantaſie entbehren. Erſt ſchafft der Geiſt, dann reflektirt er mit gleicher Kraft über das Geſchaffene, beydes zugleich thut und kann er nie thun.

§. 66.

Von Gott zu ſagen, er ſey religiös, wäre komiſch, und ein ähnlicher Irrthum wäre es, wenn man Religion für Poeſie und Kunſt, oder dieſe beyden für jene halten wollte. Poeſie und Kunſt ſind Spiel. Religion iſt Wirklichkeit. Daß Religionen des Alterthums

mehr

mehr Poeſie als Religion waren, bewirkt nichts gegen den wirklich vorhandenen Unterſchied zwiſchen beyden. Eben ſo wenig der Gegenſatz, daß wir jetzt ſo viel vermeintlich religiöſe Poeſieen haben. Dem wahrhaft religiöſen Glauben liegt nicht ausſchließend Phantaſie, ſondern eine, auf das Urtheil gegründete Anerkennung der Nothwendigkeit des Glaubens zum Grunde, werde nun das Urtheil aus hiſtoriſcher oder philoſophiſcher Wahrheit entwickelt. Man laſſe die Kunſt in Ehren, aber erhebe ſie nicht auf Koſten einer dem Menſchen heiligen, innern Wirklichkeit, wie die Religion eine iſt. Die höchſte Religion, wie das Leben eines Gottesfürchtigen und ſein reines Gebet, ſind kein Spiel. Wenn das wahrhaft religiöſe Gemüth zu Gott ſich erhebt, weiß es nichts von Liedern und Verſen und Melodieen. Es iſt ihm gleich, ob es Proſa oder Verſe ſpricht — das Sprechen ſelbſt verwandelt ſich in den ausdrucksvollen Anruf, in den ſeelenvollen Blick, und die Bruſt wird voll von einer Wahrheit, Wirklichkeit, Heiligkeit, die weit eine andere, als die künſtleriſche Begeiſterung und als die iſt, welcher der Kunſtgenießer ſich hingiebt. Wenn Tauſende mit eins religiös erglühen, dann werden ſie alle ſchweigen, oder, ohne Verabredung, ihre Gefühle äußern. Aber wenn ſie zuſammengehen in die Tempel um zu opfern, in die Kirche um zu beten und Lehre zu hören, dann iſt der Standpunkt etwas verändert. Die Religionen aller Zeiten und Völker bedurften daher gottesdienſtlicher Gebräuche, um in allen Gemüthern, durch die Phantaſie, die höhere, religiöſe Empfin-

Empfindung, den religiösen Gedanken zu erregen und zugleich einer gemeinschaftlichen Richtung zu unterwerfen. Diese Gebräuche nun gründeten sich bald mehr auf höhere Kunst und Poesie, bald mehr auf wildes Erschüttern der äußern Sinne, und es ist wohl keine Frage, daß auch in dieser Rücksicht die Gebräuche der christlichen Kirche weit über den heidnischen Gottesdienst sich erheben. Der christliche Kultus nimmt die höchste, veredelste Kunst auf und verbannt durch sie jede nur rohe, unedle Erschütterung der äußern Sinne.

Aus eben den Gründen, welche eine Vermengung und Verwechselung zwischen Kunst und Religion unmöglich machen, läßt sich also erweisen, daß Kunst der Religion nicht anders und näher und inniger diene, als sie der Sittlichkeit dienet. Sie wirkt erhebend, veredelnd, begeisternd auf die Gemüther, führt sie in sich zurück zu dem Gemüthlichen und Geistigen, und so kann sie allerdings dazu beytragen, daß das Gemüth, welches sich ihr ergiebt, auch in die höhere Wirklichkeit der Religiosität eintrete. In eben dem Grade aber, wie Kunst und Poesie nie Religion selbst werden können, besonders nicht dem, der einen einzigen Gott glaubt, und noch weniger dem Christen, dem seine Religion zugleich eine so reine, als weise Moral lehrt, in eben dem Grade würde die Kunst unter ihre Würde gesetzt, wenn man ihren hohen Einfluß auf die Gemüther vergäße, wenn man in dem Worte Spiel die früher davon angeführten Nebenideen ins Auge faßte und des-

deßhalb der Kunst und Poesie untersagte, religiöse Gegenstände zu behandeln. Die Poesie will sich durch das Ergreifen religiöser Gegenstände nicht zur Religion erheben, und mithin auch nicht die Religion in Kunst verwandeln, und das letztere nur würde Entweihung der Religion seyn. So ist das Götzenbild, nach unserer Ansicht, allerdings Entweihung der Religion, weil es angebetet wurde, aber die Abbildung göttlicher Eigenschaften (was ohnehin nicht wahrhaft möglich ist, und darauf nur beruht die Entweihung des Göttlichen) in menschlicher Gestalt ist keine Entweihung. Ergreift die Kunst religiöse Gegenstände, so wird sie, dem Gegenstande nach, erhaben und veredelt, so weit und so sehr es ihr irgend möglich ist. Auch kann in dieser Rücksicht keine der höhern Künste ein Vorrecht haben; ein Vorrecht auf Veredelung ihrer selbst. Worin könnte denn anders ein Vorzug der Künste unter sich, in Rücksicht eines von ihnen zu ergreifenden Gegenstandes, bestehen, wenn es nicht darin ist, daß die eine Kunst der Veredelung vor der andern, durch den Gegenstand selbst, fähig ist? Räume ich sehr gerne ein, daß die Tanzkunst sich aus Gründen in ihr, von denen zur rechten Zeit die Rede seyn wird, nicht an religiöse Gegenstände wagen darf, daher nach meiner Ansicht ein getanzter, selbst heidnischer Religionsgebrauch und Gottesdienst auf unsern Theatern lächerlich aussieht, so darf sich doch die höhere Schauspielkunst, wie die Mahlerey an religiöse Stoffe wagen, ohne befürchten zu müssen, daß sie der Religion schade oder sich ihr

gleich-

gleichſetzen wolle; die höhere Schauſpielkunſt und Muſik ſind wie geleſene Gedichte zu betrachten. Was zu leſen die Religion nicht entheiliget, das kann auch geſehen und gehört ſie nicht entheiligen. Und, beruht das Weſen eines Gebetes nicht im Versmaaß, ſo kann das Versmaaß eines Gebets daſſelbe auch nicht zur Entweihung des Gebets machen. Das nur bezeichnet die höhern Künſte, daß ſie die höchſten Gegenſtände des Gemüths und Geiſtes ergreifen und vor das Gemüth, vor den Geiſt hinſtellen können, und hierdurch werden ſie in ihrer Wirkung ſo achtungswürdig als wichtig. Hierdurch werden ſie Pfleglinge der Philoſophie und Religion.

§. 67.

Hieraus ſchon geht das Verhältniß der Kunſt zum allgemeinern Zweck menſchlichen Daſeyns hervor. Wird der Zweck des Daſeyns, er ſey welcher er wolle, durch Veredelung der Menſchheit in dem Menſchen befördert, ſo kann das Schöne, ſeiner Natur nach rein ſittlich, nicht anders als ihn befördern, und ſo iſt ſchon in dieſer Rückſicht das Schöne und die Darſtellung deſſelben ein Heiligthum der Menſchheit zu nennen. Strebt nun außerdem noch die Kunſt nach heiligen und reinen Stoffen, ſo wird ſie überall die rein menſchliche Veredlung befördern und mit dieſer den Zweck alles Daſeyns. Auch kann ſie mit allem, was ſonſt jene Veredelung befördert, nie im Widerſpruch ſtehen, wohl aber kann

ſie

ſie früher als anderes zum Ziele führen bey dem, der Empfänglichkeit für ſie hat.

§. 68.

Nimmt man hiernächſt an, daß ſtaatsbürgerliche Zwecke den allgemeinen Zweck des Daſeyns der Menſchheit befördern ſollen, ſo ergiebt ſich von ſelbſt, daß die Kunſt auch mit keinem ſtaatsbürgerlichen Zwecke in Widerſpruch ſtehen könne. Vielmehr läßt ſich im allgemeinen noch für die Kunſt anführen: Während einer, oder der andere Stand, einer oder der andere Staatsbürger einem einſeitigen Geſchäfte ergeben iſt, z. B. der Manufakturiſt, der Archivar, der Kaſſirer, würde ſein Gemüth, wie ſein ganzer Geiſt, eine der Verſteinerung ähnliche Kälte und Richtung bekommen, welche ihn dem Reinmenſchlichen allerdings in etwas entfremdet, wenn nicht zuweilen die Poeſie und Kunſt auf ihn einwirkten, ihm ſchöne, mannigfaltige Bilder hinzauberten an die Stelle ſeiner einförmigen Wirklichkeit. Wohl alſo nicht allein der Menſchheit, ſondern auch jedem Volke, das Kunſt beſitzt und Poeſie!

§. 69.

Bey dem, was Kunſt und Poeſie ſind, kann es um ſo weniger befremden, daß der Ewige die Dichter- und Künſtler-Gaben nur wenigen in vollem Maaße ertheilte, daß aber Poeſie und Kunſt das ganze Weſen,

ſen, das ganze Leben dieſer, von ihm begünſtigten Menſchen erfüllen. Wie lächerlich iſt daher die Geringſchätzung, mit welcher nicht ſelten, noch jetzt, der Dichter und Künſtler betrachtet werden? Er iſt nur ein Dichter, nur ein Künſtler, heißt es in der Sprache dieſer verwachſenen Seelen. Der wahrhaft große und gebildete Menſch, welcher Nation auch immer, weiß jedoch den Dichter und Künſtler nach Gebühr zu achten und zu ſchätzen. Wenn man aber berückſichtiget, wie der gemeine Italiener, wie der gemeine Franzoſe, den Künſtler lieber zu unbedingt und ohne Auswahl, als zu gering ſchätzen, ſo kann man auf den ſinnlichen Sinn des teutſchen gemeinen Mannes mit Recht ſchlieſſen, da dieſer ohne Unterſchied Künſtler und Dichter für zwey Spitznahmen hält, die der praktiſche Lebensmann belächeln ſoll. Aber nicht genug, daß dieſes von den teutſchen niedern Volksſtänden gilt, es finden ſich auch deren noch genug, welche auf Bildung Anſpruch machen, und dennoch nicht begreifen können, wie Dichter vom Dichter und Künſtler ſingen dürfen, er gehe mit Königen Hand in Hand. Wo dagegen im teutſchen Gemüthe wirklich die Empfänglichkeit für Poeſie und Kunſt Wurzel gefaßt hat, da kann der Dichter und Künſtler auch auf eine ſo reine und innige Würdigung ſeines Gemüthes zählen, wie ſonſt faſt nirgend.

So lange Poeſie und Kunſt unter den Menſchen wohnen, ſtirbt der Tugendkeim nicht. Fliehen aber jene zurück zu dem Himmel, woher ſie ſtammen, dann ſtirbt die Menſchheit und ſterben ihre Tugenden wie ein

Baum

Baum ab, jedoch nicht von oben herunter, ſondern von unten hinauf. Sie ſtirbt dann am Kernkäfer der Wirklichkeit. Will man einen ſolchen geſtorbenen Baum ſehen, ſo blicke man auf das jetzige Griechenland. Doch die Würde der Kunſt und ihr hoher, der Menſchheit, ihrem Glücke, ihrer Tugend ſo nahe liegender Zweck bedürfen keiner Lobreden und keiner Vertheidigung gegen irgend ein einſeitiges Herz, welches für Größe und Schönheit gleich unempfindlich iſt, welches Schimmer mit Licht verwechſelt.

§. 70.

Was aber leitet überhaupt zur Ausübung der Kunſt und zum Genuſſe derſelben? Mit Recht frägt Bouterweck zur Beantwortung dieſer Frage: "Soll es erwieſen werden, daß es geiſtige Bedürfniſſe giebt"? Wie es ein Bedürfniß des Guten und Wahren giebt, ſo auch ein Bedürfniß des Schönen, ſogar am Guten und Wahren. Nicht weil das Schöne angenehm iſt, denn auch Gutes und Wahres iſt oft angenehm, ſondern weil es überhaupt ein Bedürfniß giebt, den Geiſt als ſchaffend zu erkennen, ſucht man das Schöne. Wenn man im wirklichen Leben das Verhältniß zu ſich ſelbſt und allem außer ſich nicht vergißt und die höchſte Begeiſterung zu einer tugendhaften Handlung, die Handlung ſelbſt mehr zum Werke macht, ſo iſt man dagegen, thätig für die Kunſt, oder auch ſie genießend, in einer höhern Welt, die vor uns lebt,

ohne uns ſelbſt zu ſich zu zählen, die auf uns wie eine über uns waltende Wirklichkeit wirkt, ohne es zu ſeyn. Dies iſt der Grund, warum man ſich, wenn man ein Trauerſpiel, oder ein Luſtſpiel ſehen will, nicht Rechenſchaft davon giebt, ob man ernſt oder heiter werde geſtimmt werden, ſondern daß man ſich zu wiſſen begnügt, man werde einem Spiele des Schönen entgegen gehn.

§. 71.

Ein ganz anderer iſt der Eindruck der Kunſt, als der der Wirklichkeit. Ein anderer der Eindruck des Spieles der Kunſt und des Spieles mit der Wirklichkeit. Wenn Tänzer auf dem Theater ſo empfänden, wie Tänzer im Ballſale, ſo tanzten ſie gewiß nicht ſchön genug zum Behuf der Kunſt. Ein wirklicher Liebesbrief, ſagt Richter, iſt ſelten ein Kunſtwerk, und ein Liebesbrief als Kunſtwerk, füge ich hinzu, wird nicht leicht von der Geliebten als ein wahrer Liebesbrief angenommen werden.

Um den Unterſchied zwiſchen Wirklichkeit und Kunſt lebhaft zu fühlen, darf man nur ein Kunſtwerk aus ſeinem beſchränkten Raume hinausbringen in das freye Gefilde. Die Statue, wie das Bild, machen auf einem freyen Platze, in einem Garten u. ſ. w. nie den Eindruck, als in Räumen von Menſchenhänden beengt. Man rezitire ein Gedicht am Hange des Hügels, bey untergehender Sonne. Nur allzuleicht wird

hier

hier die schöne Wirklichkeit die Kunst zum Schweigen bringen. Und wie verschwindet ein gemahlter Sonnenuntergang gegen den wirklichen? Die Wirklichkeit äußert immer ihr Uebergewicht auf uns, weil wir selbst ihr angehören.

§. 72.

Wir werden uns unserer nur bewußt durch Worte, oder Phantasie-Bilder, und was, frägt sich hiernach, wirken Geruch, Geschmack und Tastesinn auf jenes Bewußtseyn? Wer könnte es leugnen, daß auch Geruch, Geschmack und Tastesinn durch die bloße Einbildung beschäftiget werden können? Allein nichts desto weniger bleiben diese Sinne mehr bewährende, schützende, mehr warnende Sinne, als solche, welche die Außenwelt zur Innenwelt machen. Nicht reizbarer sind Auge und Ohr, als Gaumen und Nase, aber einer größern Mannigfaltigkeit fähig als diese, darum dienen sie dem Geiste mehr wie jene, und deshalb erkennt der Geist das Meiste außer ihm und zu ihm durch sie, und versinnlicht, verdeutlicht sogar die Eindrücke aller Sinne sich selbst durch Worte.

§. 73.

Die sinnlichen Künste, wo sich das Geistige unterordnet dem Sinnlichen und seinen Zwecken, sind es, welche am wenigsten für den Gehörsinn, am meis-

ſten für das Auge und demnächſt für Geruch, Geſchmack und Gefühl ſich thätig erweiſen. Die Schönheit der nur ſinnlichen Künſte iſt eine geometriſche, ſtereometriſche, optiſche u. ſ. w. zu nennen, ohne alle Beziehung auf ein anderes Geiſtige, als den Gedanken einer ſinnlichen Zweckmäßigkeit, die alſo in ſich allerdings eine Regelmäßigkeit, ein Entſprechen einem Verſtandesgeſetze vorausſetzt.

Kann die geiſtige Kunſt, um zu ihrer äußerlichen Erſcheinung zu gelangen, der in den mathematiſchen Verhältniſſen der Dinge zu einander begründeten Schönheit nicht entbehren, welche nach keinem andern Grundſatze ſchön iſt, als das Geiſtige, ſo kennt die geiſtige Schönheit doch keine Schönheit, wie es z. B. der Glanz des polirten Goldes, wie es der Schimmer der Perle, wie es Glätte, Rauhheit, Kälte, oder Wärme ſind. Wenn man aus einem Kupferſtiche, wenn man aus einem Gemählde den durch beyde ausgedrückten Geiſt hinwegdenkt, ſo wirken beyde auf das Auge minder ſchön, als der Glanz des geſchliffenen Edelſteins, als Verzierungen von Sammt und Seide. Wer ſich in ein weich gepolſtertes Sopha ſetzt, genießt ein Gefühl, das ihm kein Raphaeliſches Bild geben kann, wenn dieſes gleich eine unendlich erhabenere Empfindung zu erregen vermag. Und iſt es wohl einem Wohlgeruchs-Fabrikanten zu verargen, wenn er mit einem friſch von der Staffeley genommenen Oehlgemählde gar nicht in einem Zimmer ſich aufhalten mag, wenn er einen wohlriechenden

rischenden Stein höher, als die gemahlte Rose schätzt? Wendet man, wenn von schöner Kunst die Rede ist, den Begriff des Schönen auf das Geistige an, welches durch das Sinnliche ausgedrückt wird, und welches nicht völlig ausgedrückt ist, wenn das Sinnliche nicht durchaus mit ihm übereinstimmt, so wird man auch an der Schönheit der sinnlichen Künste jene Kathegorieen der Schönheit aufsuchen können. Wählt man doch sogar und nicht ungern Vergleichungen und Beyspiele aus den sinnlichen Künsten, um dadurch die geistige Schönheit zu beschreiben. Kann man z. B. die romantische Schönheit Mondschein nennen, so läßt sie sich auch mit der Durchsichtigkeit eines mattgeschliffenen Glases vergleichen, und so läßt sich auch sagen: der Mondschein, wie das Glas, sind romantisch schön.

Was die sinnlichen Künste am deutlichsten unterscheidet von den geistigen, ist ihre äußerliche Zweckmäßigkeit. Dieser ordnet sich die Schönheit selbst alsdann noch unter, wenn der Zweck eine Belustigung ist, und mit dieser Erstaunen sich verknüpfen soll. Dies z. B. ist der Zweck des Seiltänzers und Taschenspielers. Jener bringt uns nie aus der Wirklichkeit heraus, läßt uns in dieser bald wahrhaft für ihn fürchten, bald mit ihm uns freuen über die Gewandheit seines Körpers, die ihn einer augenscheinlichen Gefahr entzog. Nicht anders wirken das Stiergefecht und das Wettrennen, und wirken ähnliche Spiele. Die höhere Kunst ist Spiel in sich. Seiltänzerey

und dergleichen ſind Spiele mit der Wirklichkeit und daher nicht mit Unrecht ſchon oft frevelhaft genannt worden. Dieſe Spiele als National-Spiele deuten allerdings auf Rohheit des Volkes.

§. 74.

Ohne gerade die ſinnlichen Künſte genau zu beobachten iſt ein allgemeiner Ueberblick derſelben heilſam, um deſto lebhafter ihren Unterſchied von der geiſtigen Kunſt, den Werth und die Grenzen jener, wie dieſer zu erkennen.

Die ſinnlichen Künſte theile ich ein:

1) in rein ſinnliche,
2) in Künſte des Luxus und
3) in ſolche, welche den Wiſſenſchaften und der höhern Kunſt unmittelbar dienen.

Die rein ſinnlichen Künſte ſetzen zwar Geiſt, aber ungleich mehr körperliche Fertigkeit und Kraft voraus, und dienen nur dem äußern, ſinnlichen Leben. Sie laſſen ſich wiederum ſcheiden, je nachdem ſie a) lebloſen Stoff behandeln, oder b) lebendigen. Die erſtern wiederum unterſcheiden ſich, je nachdem ſie es nur mit der Gewinnung der Naturprodukte zu thun haben, oder mit deren Bearbeitung. Was z. B. in dem gelehrten und ſinnigen Landwirth als Wiſſenſchaft lebt, das führen die ungelehrten, nur körperlichkräftigen Arbeiter aus. Was die Chemie lehrt, wird auf den Schmelzhütten angewendet, von Menſchen, die

nur

nur für das Technische ihrer Arbeit Sinn haben. Also dient hier das Geistige dem Sinnlichen. Hierher gehören auch Jagd und Fischerey; hierher gehört der Gartenbau, der nicht mit der Gartenkunst verwechselt werden darf. Jener nehmlich bezweckt Ertrag und Fruchtbarkeit, diese aber Schönheit, daher gehört sie zu den höhern Künsten. Hierher gehören alle Handwerker für die Baukunst, diese selbst aber gehört, als schöne Baukunst zu den höhern Künsten, jedoch als bürgerliche Baukunst, rechne ich sie zu der zweyten Unterart sinnlicher Künste, welche sich mit der Bereitung der Naturproducte, oder deren Verwandlung beschäftigen. Ehre der hierher mitgehörenden Kochkunst, die ohnstreitig nicht wenig zur Civilisation der Menschen beygetragen hat! Wie würde es um alle, eine sitzende Lebensart erfodernde Geschäfte aussehen, wenn nicht Weberey und andere Manufakturen und Fabriken für Wärme und Bequemlichkeit sorgten? Welchen Reichthum an Erfindungen im Gebiete dieser Künste haben nicht die Menschen aufzuzeigen! Ich beneide den Erfinder des ersten Pfluges, Wagens, Schiffes. Ich ehre die Erfinder der Pfeile, Schilde, Harnische, Schwerter und Kanonen.

Behandeln die sinnlichen Künste lebenden Stoff z. B. Thiere, so zeigt sich hier eine wichtig gewordene Kunst, die Reitkunst. Ist der Mensch selbst der Gegenstand, so gehört hierher die höhere Gymnastik, namentlich die Fecht-, Schwimm-, Spring- und Balancier-Kunst.

Für die Volksbildung ſollten dieſe Künſte, welche den Körper ſtärken und gewandt machen, Gegenwart des Geiſtes und Beſonnenheit wecken, nie vernachläſſiget werden. Sie können nur dann ſchädlich werden, wenn ſie höher als die Geiſtesbildung geſtellt, und hiernach angewendet werden. Sie ſind es ohnfehlbar, die auf alle übrigen ſinnlichen Künſte den wohlthätigſten Einfluß haben.

§. 75.

In den Künſten des Luxus bleibt zwar Schönheit der äußern Zweckmäßigkeit untergeordnet, allein ſie ſtrebt mehr als bey den reinſinnlichen ſich mit der äußern Zweckmäßigkeit ins Gleichgewicht zu ſetzen. Dieſe Künſte wirken daher auch gemeiniglich nur auf einen, oder den andern Sinn. Am gewöhnlichſten auf das Auge. Jene mathematiſche und geometriſche Regelmäßigkeit der reinſinnlichen Kunſt verbirgt ſich hier hinter der höhern Schönheit ſinnlicher Formen. Dieſen Künſten dient ſogar die höhere Kunſt, um ſie zu ſich empor zu ziehen. Hierher gehört z. B. die Schönheit der antiken und modernen Gefäße und Mobilien, ſowohl ihrer Form nach, als der daran befindlichen, bald erhabenen Arbeit, bald Mahlerey u. ſ. w. Hierher gehören Zimmerverzierungen, Gewänder, Stickerey u. ſ. w. Ich ſagte ſchon oben, daß Künſte des Luxus bisweilen rohe Beluſtigung bezwecken (§. 73.). Hierher zähle ich alſo den Seiltänzer, den ſogenannten engli-

engliſchen Reiter und den Taſchenſpieler. Die Lehrer der Reitkunſt und Gymnaſtik können es um ſo weniger übel deuten, daß ich ſie früher nannte, da ihr Zweck für das wirkliche Leben weit wichtiger iſt, als es Seiltänzer und Konſorten je für die Schönheit und höhere Kunſt werden können. Mich dünkt, dieſe ſtehen hier bey den gemahlten Töpfen in jeder Hinſicht am rechten Platz. Durch diejenigen Künſte des Luxus, welchen die höheren Künſte ſich ſogar zugeſellen, wie z. B. in der Porzellain-Mahlerey, Lackir-Arbeit u. ſ. w. grenzen die ſinnlichen Künſte an die ſchönen, aber ſind dennoch nicht mit ihnen zu verwechſeln, wie ſonſt oft geſchehen iſt, und wie es hier und da noch in Auktions-Katalogen, von wackern, techniſchen Köpfen gefertigt, vorkommt; da heißt es z. B.: Luxusartikel, als Gold und Silber, ſchöne Gemählde, Statuen, Kupferſtiche. Den Luxus erzeugt kein geiſtiges Bedürfniß, ſondern nur ſinnliches. Schon dies unterſcheidet Kunſt des Luxus von der höhern Kunſt.

§. 76.

Bey einigen ſinnlichen Künſten iſt der Zweck aber auch insbeſondere der, den höhern Künſten und den Wiſſenſchaften zu dienen. Hierher gehören Schreibkunſt, Buchdruckerkunſt, Uhrmacherkunſt. Näher noch, als dieſe, ſtehen den höhern Künſtlern die Fertiger chirurgiſcher, phyſikaliſcher, mathematiſcher, aſtronomiſcher und muſikaliſcher Inſtrumente.

Waren auch immerhin ſinnliches Bedürfniß, ausgeartete Sinnlichkeit und feindliches Gemüth die Erfinder der meiſten Werke ſinnlicher Künſte, ſo haben dagegen auch Forſchungsgeiſt und Mitgefühl nicht minbern Antheil an Erfindungen dieſer Art, und bewundern muß man das Geſchöpf, welches alle dieſe Erfindungen, alle dieſe Werke ſinnlicher Künſte hervorzubringen fähig iſt.

Will man zuſammendrängen, was in Europa die Völker für die Bildung der Künſte überhaupt wirkten, ſo können nur Italien, Holland, Frankreich, Teutſchland und England genannt werden.

Italien gewährte die ſchönſten Reſultate der höhern Künſte und derer, welche dieſen dienen. Nächſt Italien waren es Holland und Teutſchland, welche für die höhere Kunſt erzeugten. Frankreich hat erſt in der neueſten Zeit, aber nun auch um ſo ſchneller, ſich die Anſchauung der höchſten Kunſt gewährt, dagegen gewährte es von jeher viele Künſte des Luxus in ausgezeichnetem Grade. Aus Frankreich kam die verfeinerte Kochkunſt, kam die Reitkunſt, Fechtkunſt u. ſ. w. ſchon vor langer Zeit. Teutſchlands Erfindungen galten am meiſten den Künſten durch Verſtand, gelten den Wiſſenſchaften und ſolchen ſinnlichen Künſten, welche dieſen dienen. England endlich leiſtete weniger für die höhern Künſte, aber viel für jede Art der ſinnlichen.

§. 77.

§. 77.

Der Lauf, rein durch Verſtand, iſt Wahrheit der höchſte Zweck. Unterſuchungen des Verſtandes in ſchöner Form ſind Werke dieſer Art. Wenn alſo der Prediger ſeine Predigt nicht groß genug glauben ſollte, daß man ſie ein gemeines Kunſtwerk nennt, ſo verdient ſie als ein ſchönes Werk des Verſtandes hier genannt zu werden. Wie vertrüge ſich auch wohl, könnte man zur Unterhaltung reden ſagen, ein künſtliches Spiel mit der Wahrheit, und auch dazu der reinen, heiligen, wenn der Geiſtliche auf der Kanzel ſtand, heiligen Ernſt anruft? Aber dem auch wieder läßt ſich entgegnen: Wie vereint man jenen Ernſten der Wahrheit, die an Gott gerichteten Worte mit irgend einer Art von Unterhaltung und Veranderung, und wie mit der Lehre von der Kanzel herab? Doch wie auch hier gemiſcht beides ſcheinen und der Kunſt wehe thun, wiſſenſchaftlich ſo auch wohl that, iſt nur allzuoft ſichtbar. Wie Urtheil und Empfindung ſich nicht entſchieden trennen, ſo ergänzen beide auch gerade einander die Phantaſie, wenn ſie ſich den heiligſten Geiſtlichen der Menſchen-Seele, den religiöſen Empfindungen hingeben. Entweder ſondert ſich Religion aus als Reflex eines ganzen Menſchenlebens und nicht durch Worte und, aber, geſtattet ſie unſerm Geiſt und unſerm Gemüth, ſich zu ihr zu halten, zu verhalten, zu erheben, ſo kann das heilige Spiel unſerer Phantaſie, unſere Begeiſterung, ſie nicht beeinträchtigen. Ja, die Phantaſie iſt es, die uns ſchnell

zur

an andere durch Übertragung übte. Das ist der Typus all durch sich Gewalt ausgeübt werden, als durch sich Gesetze. Eine Form, gleichzeitig die exclusive gültig werden auf die Zeugen, an die Form in Frage.

In dem die Form, in welchen die Gesetze sollte an Gesetzen durch Gesetze ist durch Gesetz ist, ist es auch, und sie sich exclusive Gesetz, in Gesetz von Gesetzen, ist sie selbstständig Gesetz, so Form sie Gesetzen und sie Gesetze in Gesetzen.

Eine Gesetz durch Gesetzen eines sich in Gesetz, in Form Form an Gesetz, gesetz durch Gesetzen. Sie Gesetz an Gesetzen und gesetzen, an Gesetzen Gesetz ist. Die Gesetzheit ist Gesetzen durch, aber in in Gesetz in Gesetz, an Gesetz an Gesetz in an Gesetz.

§. 10.

Gesetz durch Gesetzen, der Gesetz in eine andere Form sein Gesetz, sie als sie andere Gesetz Gesetzheit an Gesetz ausgeübt (§. 5a) in in besonderen Gesetzen Gesetz Gesetz. (1) Durch Gesetz, (2) Gesetzgeber, (3) durch in Gesetz ausgeübt sein Gesetz, durch Gesetz, in sie Gesetz ausübt, an in Gesetz Gesetz an Gesetz in Gesetz sein. Der eine Gesetz ist sie in Gesetz an Gesetzen Gesetz sein in Gesetz, sie sie in

Gesetz

Gedankenreihe nicht bekannte Größe, daß dem Gedanken
das für sie besonders Klarheit und Selbstständigkeit bei,
wie sie ihnen entsprechenden Beispiele zu Gebote stehen
mag. Dagegen kann es bei jeder Gelegenheit über
zum Denken der Kinder, seine Kraft einen neuen
Gedanken ihrer Betrachtung, welche für alle Konzentration
Concentration Stoff genug zur Beschäftigung der
Kinder und der Größe der Gedanken bieten.

§ 74.

Die Kraft, welche Kinder Stoffe bewältigt,
nennt sie Begriff im allgemeinen Sinne, und Kinder
die sie ist in verschiedene. a) in Extensive und ist
in Intensiv.

Begriff ist der Gedanke, erfasst an den Kinder
am Stoffe. Die neue Größe nicht, jedenfalls Bewegung
gleich sein, ja ist Begriff Bewegung, und dies macht
den wesentlichen Unterschied zwischen Begriff, Vorstellung
und Wahrnehmung aus. Jener unterscheidet dann die
Bewegung weniger Gedanken und Gedankengänge deutlich
auseinander, hat in, mit Bewegung, mit welcher Bewe-
gung, der auch Bewegung ist, in einer innere, ge-
meinen Gedankenbewegung Kraft, die Gedanken ohne,
wie sie Kraft auf Kinder, denn die nur mit der
Gedankenbewegung einer Begrenzlichkeit verbindung und sich
verfolgen.

Nach in der Inhaltsweise Kraft der Stoffes der
Bewegung seiner Gedankengänge, obgleich der Inhalte
eines

wenn keine solchen [illegible] gesetzmäßige Töne hervorbringt, wie sie die Sprache besitzt, und welche Töne Accente und Tonfälle genannt werden. Sollen die Theile aller Musik erkannt, die Schönheit und der Ausdruck aller Musik nach der Uebereinstimmung der Theile unter sich und zur Gesammtheit gewürdiget werden, so muß man die Natur der Bewegung überhaupt, dann die des Schalles und des Tones insbesondere kennen, denn auf Ihnen beruht die Musik. Ich wähle zu dieser Auseinandersetzung den Weg von außen nach innen.

Jede Art der Bewegung muß gehört werden können, wenn unser Gehörsinn nicht für einseitig gehalten werden soll. Wenn aber gleichwohl so viele Bewegungen geschehen werden, die man nicht hören kann, so ist das nur die Folge davon, daß sie nicht stark genug sind. Es wird also ein Maaß der Stärke, der Kraft der Bewegung erfodert, damit diese gehört werde. Das Maaß dieser Kraft wird für den einen größer, als für den andern seyn müssen, weil die Gehörs-Organe der Menschen verschieden angelegt und empfänglich sind. Es läßt sich allerdings die Kraft bestimmen, welche erfodert wird, um auf ein gesundes, menschliches Gehör zu wirken, nur gehört diese Berechnung nicht hierher, denn die Hörbarkeit der Bewegung ändert an der übrigen Beschaffenheit der Bewegung selbst durchaus nichts.

Die Kraft einer Bewegung heißt ihre Geschwindigkeit, denn die Kraft, welche Bewegung hervorbringt.

vorbringt, iſt nicht die Kraft der Bewegung ſelbſt, ſondern eine Kraft außer ihr. Da ein Maaß der Geſchwindigkeit erforderlich iſt, damit die Bewegung gehört werde, ſo iſt hierdurch auch nicht geſagt, daß man nur die Geſchwindigkeit der Bewegung höre, ſondern dieſe Geſchwindigkeit iſt die Bedingung, unter welcher Bewegung gehört werden kann. Wird alſo das Weſen der Bewegung dadurch ausgemacht, zu dem die Geſchwindigkeit auch gezählt werden muß, wird gehört, ſobald die Bewegung gehört wird. Jede hörbare Bewegung, als Genus, nenne ich Schall. Da nun zwiſchen der gehörten und nicht hörbaren Bewegung nur ein Unterſchied, und zwar nur im Maaße der Geſchwindigkeit Statt findet, ſo muß der Schall das Weſen der nicht hörbaren, ſondern nur hörbaren Bewegung in ſich tragen. Man darf alſo nur das Weſen der letztern unterſuchen, um hiermit zugleich das des Schalles kennen zu lernen.

§. 10.

Das Nacheinander iſt von dem Hintereinander unterſchieden durch die Zeit. Gleichzeitigkeit iſt Zeit, erkennt an dem Nämlichvielfachen. Man kann alſo ſagen: dieſes und jenes war, iſt, oder wird zu gleicher Zeit ſeyn, aber man kann nicht ſagen: dieſe Sekunde iſt gleichzeitig mit der folgenden, oder vorhergehenden. Wenn a nach b ſich bewegt, ſo iſt es nicht

nicht zu gleicher Zeit in a und b. Wenn daher von gleichzeitiger Bewegung die Rede iſt, ſo heißt das: an mehr als einem Raume wird zu gleicher Zeit Bewegung wahrgenommen. a kann ſich nach b zu eben der Zeit bewegen, in welcher ſich x nach u bewegt. Da nun das *einfache* Nacheinander, etwa der Bewegung von a nach b, nie gleichzeitig werden kann, ſo entſteht die Frage: Wodurch, wenn a ſich nach b bewegt, wird dieſe Bewegung zur Einheit? Da dem Begriffe Zeit nur der Begriff Raum gegenüberſteht, ſo iſt es der Raum, welcher die Zeit an der Bewegung zur Einheit erhebt. Wenn die Zeit vorbey iſt, erkennt man ihren Abſchnitt an dem Raume, als *Größe*. Wenn a in b angekommen iſt, wird die Bewegung von a nach b als Einheit erkannt und, gegen andere Einheiten verglichen, Einzelheit, u. ſ. w. So alſo nur wird es möglich

1) Jede Bewegung als Einheit zu ſehen, zu hören, zu empfinden, mithin als Theile und Geſammtheit zu denken, was für den Zuſammenhang und deſſen Schönheit unentbehrlich iſt;
2) Zwey und mehrere (mithin einzelne) Bewegungen auch gleichzeitig zu erkennen;
3) Zwey und mehrere Bewegungen nach einander als Einzelheiten und zu einer Geſammtheit gehörig zu erkennen.

Aus der erſten Wahrnehmung gehe das Verhältniß jeder Bewegung, jedes Schalles zu ſich ſelbſt, als Einheit betrachtet, hervor: mithin auch die Schönheit jedes

jedes einzelnen Schalles. Aus der zweyten Wahrnehmung entwickelt ſich das diſſonirende und konſonirende Verhältniß mehrerer Bewegung und, verſchiedenen Schalles, (müßte eigentlich heißen: der Schalle) entwickelt ſich Schönheit und Häßlichkeit aller Harmonie der verſchiedenen Bewegungen und der Schalle und Töne. Aus der dritten Wahrnehmung endlich entwickelt ſich das melodiſche Verhältniß aller Bewegung, mithin auch des Schalles, und ſeiner Arten.

Nun iſt vor allem das Weſen einer Bewegung, eines Schalles, (als Einheit gedacht,) zu unterſuchen, um die Frage beantworten zu können: Wann iſt ein Schall ſchön zu nennen, nach dem aufgeſtellten Begriffe von der Schönheit.

§. 81.

Wird die Bewegung von a nach b als Einheit betrachtet, ſo wird ſie an ſich betrachtet, ohne Rückſicht zu nehmen, welche ihr ähnliche Bewegung ſie an Körpern hervorbringe, indem ſie ſich bis zum Ohre des Hörers fortgepflanzt.

Die Geſchwindigkeit ſey die erſte Wahrnehmung an der Bewegung des a nach b. Dieſe geſtattet wiederum dreyerley:

a) Ein Maaß der Geſchwindigkeit, ohne welches a nicht nach b kommen kann. Dies wäre die

absolute Geſchwindigkeit aller Bewegung; da nun aber nicht jede Bewegung gehört wird, ſo muß es

b) auch ein Maaß der Geſchwindigkeit geben, durch welches die Bewegung von a nach b gehört werden kann. Dieſes iſt die **abſolute Geſchwindigkeit des Schalles.**

c) Es kann aber auch die Geſchwindigkeit der Bewegung größer ſeyn als erfoderlich iſt, damit die Bewegung gehört werde, hieraus entſteht eine relative Geſchwindigkeit des Schalles, welche ein Verhältniß der **Stärke**, der Macht beſtimmt, mit welcher er auf unſer Ohr wirkt.

Wenn alſo z. B. a nach b ſich in $\frac{1}{2}$ Sekunde bewegen muß, um gehört zu werden, ſo wird die Bewegung ſtärker genannt und gehört werden, wenn a in $\frac{1}{4}$ Sekunde ſich nach b bewegt.

Die zweyte Wahrnehmung an dem Schalle iſt der Raum der Bewegung. Die Entfernung des b vom a.

Es iſt einleuchtend, daß, iſt b von a jetzt $\frac{1}{25}$ Zoll entfernt, ſo bleibt es nicht mehr dieſer Schall, wenn b von a ſich bis zu $\frac{1}{35}$ Zoll entfernt. Durch dieſe Raumveränderung entſteht zweyerley Schall.

Die dritte Wahrnehmung iſt die Richtung der Bewegung, in welcher a nach b kommt. Dieſe Richtung auf ihre Allgemeinheit zurückgeführt, kann nur zweyerley ſeyn. b ſey ſo nahe bey a, wie es immer wolle, ſo wird a, wenn es ſich nach b bewegt,

entweder

entweder die Richtung einer geraden, oder einer krummen Linie haben. Dieſe Richtungen der Bewegung ſind ihre Formen. Im letztern Falle, wo die Form eine krumme Linie iſt, giebt die Bewegung, ſtreng genommen, auch einen größern Raum zu hören, denn jede krumme Linie von a nach b iſt größer, als die gerade zwiſchen dieſen beyden Punkten. Dieſe zwey einzig möglichen Richtungen der Bewegung in ſich dürfen nicht mit den relatiſen, auf die Bewegung ſelbſt nicht wirkenden verwechſelt werden, welche in Rückſicht eines dritten Punktes möglich ſind, und bald durch rechts, links, hinauf, hinab u. ſ. w. angedeutet werden.

Mehr als dieſe drey Wahrnehmungen finden an einer Bewegung nicht Statt. Wie man aber hier die Bewegung von a nach b als Einheit betrachtet, ſo kann es eine Menge zuſammengeſetzter Bewegungen geben, von denen jede dennoch als Einheit wahrgenommen wird. Hierdurch wird es z. B. möglich, daß die ſo unendlich mannigfaltige Natur der ſchallenden Körper ſich zugleich mit dem Princip aller Bewegung kund thue. Allein auch dieſen zuſammengeſetztern Bewegungen liegen jene Grundwahrnehmungen unter.

§. 82.

Schön iſt jeder Schall, wenn die abſoluten und relatiſen Theile der Bewegung übereinſtimmen. Aber, könnte man entgegnen, zu einer Nichtübereinſtimmung

iſt keine Möglichkeit vorhanden, denn alle genannten Wahrnehmungen waren unumgänglich, damit die Bewegung ſey, mithin müßte jede Bewegung ſchön genannt werden, hiergegen ſtreitet aber die Erfahrung eben ſo ſehr, als wenn man ſagen wollte, alles was iſt, iſt ſchön. Dieſer Angriff droht meiner geſammten Erläuterung des Schönen. Ich bin jedoch gar nicht gemeynt ihn abzulehnen, ſondern nehme ihn auf und an, und, ſagte ich §. 23., alles iſt häßlich, was nicht ſchön iſt, und was nicht häßlich iſt, iſt ſchön, jedoch nach Graden der Schönheit verſchieden, ſo erweitere ich nun meine Behauptung: Es giebt ſtreng genommen nichts im Univerſum, was, in Beziehung auf dieſes, häßlich genannt werden könnte. Die Weſenheit der Natur im Univerſum iſt Harmonie. Aber für uns, die wir nicht einmal das Univerſum ganz denken, wie viel weniger kennen, und noch weniger ganz empfinden können, giebt es ein Häßliches und Schönes, beydes nach Graden verſchieden. Je mehr wir uns dem einfachen Gedanken des Schönen und Häßlichen, den einfachſten Bildern für beyde und den einfachen, ſinnlichen Wahrnehmungen nähern, je mehr drängen ſich uns deren Beziehungen auf den Begriff der Einheit des Univerſums auf, und wir finden immer weniger Häßliches, finden nur mehrere, oder mindere Schönheit. So geht es uns z. B. mit dem Gedanken eines Punktes, oder einer Sekunde der Zeitmeſſung. An beyden verſchwinden gleichſam die Ideen Schönheit und Häßlichkeit. In beyden iſt der

Gedanke

Gedanke eines Widerſpruchs der Beziehung der Theile unter ſich und zur Geſammtheit für uns am meiſten verſchwunden, das heißt unſere Anſchauung iſt die möglichſt generiſche. Man darf ſich nur die Erde als einen Punkt im Univerſum denken, und es fällt einem gar nicht mehr bey, auf der Erde etwas häßlich zu finden. Der Gedanke eines kleinſten Raumes liegt dem Begriffe Einheit näher, als der Gedanke eines größten Raumes. In der Vorſtellung eines kleinſten Raumes, eines kleinſten Theiles Zeit, erkannt durch den Raum, ſpricht ſich mehr die Geſammtheit, in der eines größten Raumes mehr die Sonderung aus. Wie wir uns von der Vorſtellung des kleinſten Raumes ausbreiten, erweitern ſich auch die Vorſtellungen des minder Schönen und des Schönern. Wenn alſo von Linien die Rede iſt, ſo können wir ſchon ſagen, die eine ſey ſchöner, als die andere. Aber es müſſen mannigfaltigere Vorſtellungen als die von Linien ſeyn, um ein Auseinander, nehmlich für uns Häßliches, daran wahrnehmen zu können.

§. 83.

Wenn die Anwendung hiervon auf die einfache Bewegung gemacht wird, ſo beſtimmt

1) die Geſchwindigkeit derſelben durch das zu ſtark und zu ſchwach ihr unangenehmes, nicht ihr mehr oder minder ſchönes.

2) Eben dies thut auch der Raum der Bewegung, (vid. §. 43.) mithin iſt die mehrere oder min-

dere Schönheit vorzüglich in der Form der Bewegung zu ſuchen. Da nun dieſe im Allgemeinen nur zweyerley ſeyn kann, ſo frägt ſich: kann man eine dieſer Linien ſchöner, als die andere nennen?

In einer geraden Linie herrſcht die einfachſte Uebereinſtimmung in der Richtung aller Punkte, vom Anfangs-Punkte bis zum End-Punkte hin. Daher kann die gerade Linie nur durch Unbegrenztheit des Raumes unendlich werden, die krumme Linie hingegen, wie z. B. ein Kreis oder ein Oval, iſt unendlich in ſich, der Zeit nach, bey beſchränktem Raume. Jeder Punkt einer krummen Linie verräth ein anderes Streben nach außen hin, und ein übereinſtimmendes nach dem Mittelpunkte zu. Die krumme Linie iſt alſo mannigfaltiger, als die gerade Linie und wiederum iſt das Oval ſchöner, als der Kreis. Wenn man das raſtloſe, übereinſtimmende Streben der Zeit ſymboliſch darſtellen will, ſo geſchehe es durch die Vorſtellung einer endlos langen Linie, wenn man aber Ewigkeit, wie die Alten, als ewige Wiederkehr betrachtet, ſo iſt der Kreis das richtige Sinnbild. Ohne dieſe, allerdings irrige Vorſtellung einer ewigen Wiederkehr iſt die krumme Linie mehr räumlich, deutet mehr den Raum, Umfermung, Begrenzung an. Eine einzige krumme Linie giebt z. B. das Gebild des Kreiſes, des Ovals. Um aber ein Gebild mit geraden Linien hervorzubringen, bedarf es zum wenigſten dreyer Linien, und noch dazu im heterogenen Streben. Wenn

man alſo einen Kreis und ein Dreyeck gegen einander vergleicht, ſo findet in jenem partielle Heterogenität, untergeordnet einer totalen Homögenität, im Dreyeck aber partielle Homogenität, untergeordnet einer totalen Heterogenität Statt; darum iſt der Kreis ſchöner, als das Dreyeck. In einfachen, wie in vervielfältigten Verhältniſſen iſt alſo die krumme Linie mannigfaltiger, als die gerade, und wenn jene daher ſchöner als dieſe, und folglich eine Bewegung auf krummer Linie ſchöner als die auf gerader iſt, ſo iſt auch die Form des Schalles ſchöner, wenn ſie krumme Linien, als wenn ſie gerade bildet.

§. 84.

Vergleicht man nun zweyerley Bewegungen, zwey Schalle, wie man auch zwey Töne zu ſagen pflegt, ſo muß man

a) die Verhältniſſe aufſuchen, welche Statt haben können, erſcheinen die verſchiedenen Schalle nach einander oder gleichzeitig, dann

b) die Verhältniſſe, welche aus dem Nacheinander und Miteinander ſelbſt hervorgehen.

Der eine Schall ſey einmal ab, der andere cd genannt. Sind ſie einander gleich, ſo haben ſie gleiche Form, gleichen Raum, gleiche Geſchwindigkeit. Sind ſie ungleich, ſo iſt

1) die nächſte Differenz in der Geſchwindigkeit bey gleichen Räumen. Hierdurch wird der eine Schall ſtärker, lauter, als der andere.

2) Oder ſie ſind verſchieden den Räumen nach. Wenn alſo b von a $\frac{1}{4}$ Zoll und d von c $\frac{1}{4}$ Zoll entfernt wäre, ſo wird die Bewegung jeden Raum in gleich großer Zeit zurücklegen müſſen, damit beyde Schalle gleich ſtark gehört werden, aber alsdann wird dennoch ein Unterſchied zwiſchen beyden bleiben. Dieſen bemerke ich dadurch, daß ich den einen kleinern Raum den höhern und den andern den tiefern Schall nenne. Wenn man ſich nun mehrere ſolche eine zeine Schalle denkt, ſo wird das Ohr die Regelmäßigkeit eines Verhältniſſes der Vergrößerung und Verkleinerung, oder der Höhe und Tiefe am leichteſten wahrnehmen, wenn jeder Ton um eben ſo viel kleiner wird, als der vorhergehende gegen deſſen Vorausgehenden. Das Ohr wird dieſe Regelmäßigkeit unterſcheiden, und es kommt dann nur auf die Schärfe des Ohres an, das mit es die kleinſten Verkleinerungen oder Vergrößerungen wahrnehme. So bildet ſich die Schall-Leiter, ein Bild lediglich für das Verhältniß der zu- oder abnehmenden Größe nach einem gemeinſchaftlichen Maaßſtabe in ſo gleichmäßigen Abſchnitten, als ſie das Ohr zu unterſcheiden vermag.

3) Wenn ab und cd, als gerade Linien gedacht, gleich groß ſind, ſo ſind ſie dagegen verſchieden von einander, wenn ab eine gerade Linie, cd eine krumme Linie, etwa einen Halbkreis beſchreibt, und zwar

a)

α) es iſt alsdann cd allerdings gröſſer als ab, und müſste daher auch tiefer genannt werden, allein weil dieſe Abmeſſungen weit verborgener liegen, als jene obigen, ſo unterſcheidet ſie das Ohr nur zugleich mit

β) der Form als ſolcher, und es entſteht nun die Verſchiedenheit der Rundung und Schärfe. Einen Schall mit gerader Linie nenne ich daher einen ſcharfen, den auf krummer Linie einen gerundeten.

Dies iſt, wie ich beyläufig bemerke, der Keim deſſen, daß uns jeder Vokal auch höher auf der Schalleiter zu ſtehen ſcheint, als ein Konſonant, jedoch wohl zu merken, nur höher zu ſtehen ſcheint.

§. 85.

Aus dem Verhältniſſe des Nacheinander entwickelt ſich überhaupt

a) das melodiſche Verhältniß, inſofern nehmlich

1) der vorausgehende Schall ein tieferer iſt als der folgende, bildet ſich die aufſteigende Melodie.

2) Iſt aber der vorausgehende der höhere, ſo bildet ſich die herabfallende Melodie.

Aus dem Nacheinander geht aber auch

b) ſchon durch die Gleichheit oder Verſchiedenheit der Stärke ein Metrum, eine Meſſung hervor, welche Längen und Kürzen, verſchmolzen mit

Stärke und Schwäche, entdeckt. Da nehmlich die größere Geſchwindigkeit größere Stärke iſt, ſo muß, wenn das Aufeinander gleiche oder ungleiche Stärken gewährt, auch ein gleichmäßiges oder ungleichmäßiges Maaß der Dauer jedes Schalles hieraus folgen. Dieſe Dauer iſt durchaus von dem Maaße ihrer willkührlichen Vermehrung und Verminderung, ſobald es in unſere Gewalt gegeben iſt, die Bewegung zu vervielfältigen, verſchieden. Dies dünkt mich zeither bey den Nachforſchungen über Metrik nicht geſondert worden zu ſeyn.

Wenn man jeder Bewegung nur den Grad der Stärke gäbe, den ſie haben muß, um gehört zu werden; ſo würden mehrere, hintereinander oder miteinander hervorgebracht, gleich ſtark, gleich lang ſeyn. Dagegen bliebe noch immer ein innerſter Keim alles Metrums möglich, von welchem die Metrik beginnen ſollte. Sind nehmlich die verſchiedenen Schalle und Töne, unter der obigen Vorausſetzung, gleich lang, ſo iſt noch immer Gleichmäßigkeit und Ungleichmäßigkeit der Zeiträume zwiſchen den verſchiedenen Schallen ſelbſt möglich. Dieſe Zeiträume nennt man Pauſen. Das Maaß derſelben bewirkt durchaus ſchon ein Metrum. Dies iſt es, wovon ich glaube, es ſey in der Metrik unſerer Sprachen ebenfalls nicht innig genug berückſichtigt worden.

Iſt der ſtärkere Schall der ſchnellere, ſo iſt er auch (abgeſehen von aller Reſonanz) der kürzere,

und

und nun, wenn vom ſtärkern und ſchwächern Schall die Rede iſt, ſtellen ſich Länge und Kürze, und Stärke und Schwäche in zwey umgewendete Verhältniſſe.

1) Geht der ſtärkere Schall, als der kürzere (denn ab iſt kürzer, wenn es die Bewegung in $\frac{1}{4}$ Sekunde zurückgelegt, als wenn es $\frac{1}{2}$ Sekunde hierzu bedarf), voraus, ſo entſteht ein verlängerndes Metrum ($\upsilon -$)

2) Geht aber der ſchwächere Schall ($\frac{1}{2}$ Sekunde der $\frac{1}{4}$ Sekunde) voraus, ſo entſteht ein verkürzendes Metrum ($- \upsilon$).

Dies wäre zweyerley Metrum an aller Bewegung und den Zeiträumen zwiſchen den Bewegungen, und ich will dieſes das natürliche zum Unterſchied von ſeiner Erweiterung und Vervielfältigung nennen, ſobald wir die Dauer der Bewegungen und der Pauſen willkührlich beſtimmen. Das natürliche Metrum wird in der Wirklichkeit ſchon unendlich mannigfaltig und verſchieden durch das Verhältniß der Bewegungs- und Schall-Fähigkeit der Körper, gleichwohl liegen nur jene zweyerley Richtungen dieſer unendlichen Mannigfaltigkeit zum Grunde. Eben dieſe Mannigfaltigkeit ſteht auch zu unſerem Gefühls- und Empfindungs-Vermögen in ſolcher Beziehung, daß die Regelmäßigkeit jener Mannigfaltigkeit im Univerſum für uns eine ſcheinbare Regelloſigkeit, für uns unfaßlich wird. Sie muß, um von uns als Regelmäßigkeit erkannt zu werden, aus einer größeren Sonderung hervorgehen, muß ſich auf viele, aber nicht auf

alle

alle denkbaren Verhältniſſe der Längen und Kürzen zurückführen laſſen. Laſſen ſich auch mit dem Verſtande alle erdenklichen Längen und Kürzen in Zahlen darſtellen, ſo verlangt doch unſere Empfindung eine Beſchränkung dieſer großen Vielheit, um der Regelmäßigkeit eine ſchöne Mannigfaltigkeit zuſchreiben zu können.

Nur erſt alsdann, wann wir die Verſchiedenheit der Längen und Kürzen, und der Höhen und Tiefen nicht nach den möglichſt kleinſten Theilchen meſſen, ſondern nach größern, faßlichern und deutlicher-fühlbaren Verhältniſſen, treten wir in das Gebiet der Muſik im engern Sinne des Worts, und von dieſer ſchloß man zeither immer die Sprachmuſik aus, weil man in dieſer jene große Mannigfaltigkeit Allfaltigkeit nennen zu müſſen glaubte. Allein man vergaß, daß die Fähigkeit menſchlicher Stimmwerkzeuge an ſich ſchon beſchränkt, und mithin durch uns nur ein Theil jener größten Mannigfaltigkeit iſt, dem ſeine Geſetze, angemeſſen unſerm Empfindungsvermögen, gegeben ſind, gegeben ſeyn müſſen, ſoll nicht ein totaler Widerſpruch zwiſchen Empfindungsvermögen und ſinnlicher Fähigkeit angenommen werden. Sind jene Geſetze aber vorhanden, angemeſſen dem Empfindungsvermögen, ſo müſſen ſie auch erkannt werden können.

§. 86.

Nur erſt ſobald wir Länge und Kürze, Höhe und Tiefe der Bewegung nach deutlich empfindbarer Verſchieden-

ſchiedenheit meſſen, können wir uns auch im Miteinander der Bewegungen und Schalle Rechenſchaft von einem diſſonirenden und konſonirenden Verhältniſſe geben. So fühlt man z. B. im Geräuſch des Donners, wie überhaupt jedes mannigfaltigen Schalles, weit weniger Diſſonanz und Konſonanz, als in der Sprach-Muſik, welche ſchon die Verſchiedenheit der Höhen und Tiefen nach weit deutlicher empfindbarem, größerem Maaßſtabe mißt. Und wiederum in der Sprachmuſik empfindet man dies diſſonirende und konſonirende Verhältniß minder deutlich, als in der Inſtrumental- und Geſang-Muſik, weil dieſe beyden nach noch größerem Maaßſtabe den verſchiedenen Schall auf der Schalleiter, (ſeine Intervalle,) meſſen.

Wenn in jenem Miteinander zweyerley, der Grundform aller Bewegung nach, verſchiedener Schall gehört wird, ſo iſt dies die erſte Art der Diſſonanz. So diſſoniren z. B. Laute und Vokale. Allein dies iſt nicht das Verhältniß, von welchem man in der Schallehre und Muſik ſagt, es diſſonire oder konſonire. Dieſes geht aus den Verhältniſſen der Höhe und Tiefe hervor. Wenn alſo die Empfindung die Verſchiedenheit zwiſchen dem Höher- und Tiefer der Bewegung und des Schalles nicht bis ins Unendliche des Univerſums verfolgen kann, ſo kann ſie es doch zum Theil. Dieſer Verfolgung liegt, in dem Begriffe Sonderung, ein gemeinſchaftlicher Maaßſtab zum Grunde, und dieſer Begriff thut ſich, wiewohl undeutlich, auch an der Empfindung kund. Auch die Empfindung nimmt es wahr,

ob

ob o um ſo viel kleiner, höher iſt, als d; und ob f um eben ſo viel höher als e u. ſ. w. iſt. Durch dieſen Maaßſtab bilden ſich die Intervalle, bildet ſich alſo die Differenz der auf der Schalleiter grenzenden und von einander entfernten Bewegungen.

Da nun zwey nach einem Maaßſtabe der Schalleiter verſchieden große Bewegungen gleichzeitig hervorgebracht werden können, ſo hören ſie hierdurch nicht auf Einzelheiten zu ſeyn, ob ſie gleich eine Geſammtheit bilden. Dem Gefühle und der Empfindung dringt ſich daher

1) jede der beyden Einzelheiten als ſolche auf;
2) ihre Differenz (Unterſchied der Größe, Intervalle), und
3) an dieſer Differenz bald ein konſonirendes, bald diſſonirendes Verhältniß.

Diſſonirend iſt die Differenz nicht etwa darum, weil die Bewegungen aufhörten gleichzeitig zu ſeyn. Nein, ſie ſchallen zuſammen, und ſind dennoch diſſonirend.

Die Differenz des Wieviel der Verſchiedenheit der Größe iſt jedoch ſelbſt eine gedachte Größe, die auf die Empfindung übertragen wird. Es frägt ſich daher:

a) Wie kann die Empfindung beyde Größen als Einzelheiten und Geſammtheit wahrnehmen?
b) Wie kann die Verſchiedenheit zweyer Größen, als Geſammtheit, für die Empfindung eine Konſonanz oder Diſſonanz werden?

Wenn

Wenn der Verſtand zwey Größen in eine Geſammtheit verwandelt, ſo heißt dies, beyde Größen addiren; hierdurch bleibt zwar der Werth beyder Einzelheiten in der Geſammtheit (bey Größen Summe genannt), aber ſie löſen ſich zur Geſammtheit auf. Durch dieſes Verſchwinden gleichſam der Einzelheiten unterſcheidet ſich das Verfahren des Verſtandes von dem der Empfindung. Dieſe ſucht in ſich beyde Einzelheiten als ſolche zu erhalten, hierdurch entſteht alſo eine Thätigkeit der Empfindung, erzeugt eben dadurch, daß zwey verſchiedene Einzelheiten auf ſie wirken, und ſo wird jene Thätigkeit Geſammtheit, Geſammtwirkung von beyden einzelnen Wirkungen. In dieſem Falle iſt alſo auch die Empfindung ihrem Weſen nach befriedigt, und das Miteinander jener beyden Einzelheiten heißt nun konſonirend. Kann aber die Empfindung die Einzelheiten als ſolche in ſich nicht erhalten, ſo entſteht in ihr das heftigſte Ineinander, oder das Widrige der Empfindung, welchem das Häßliche des Objekts, das Auseinander gegenüberſteht, dies iſt ſodann die Diſſonanz. Daher z. B. das Gefühl des Ohres bey einer Diſſonanz und Diſharmonie, als fließe alles in einander.

Die Verſchiedenheit zweyer Größen, obſchon aus der Reihe mehrerer, nach gemeinſchaftlichem Maaßſtabe verſchiedener Größen herausgehoben, wenn beyde eine Geſammtheit als ein Miteinander bilden ſollen, kann zweyerley ſeyn:

a) Entweder die eine Größe iſt nur die Vervielfältigung der andern ſolchergeſtalt, daß ſie in dieſer

ſich

sich völlig aufzulösen vermag, was geschieht, wenn der Verstand sie von der andern subtrahirt, und nun, nach fortgesetzter Subtraktion, kein Rest vorhanden ist.

β) Oder es zeigt sich ein Rest.

Da der Verstand bey der Addition nur den Werth berücksichtigt, und das Verschmelzen beyder Größen sucht, so ist ihm bey der Addition diese zweyerley Verschiedenheit in Rücksicht einer Subtraktion unwichtig. Nicht aber so der Empfindung, denn wie ohnehin zweyerley Wirkung auf einen Gegenstand ein Zueinander von beyden Wirkungen ist, so nimmt die Empfindung bey der erstern Verschiedenheit wahr, daß jene Verschmelzung, die ihr widrig ist, vorgehen müsse, bey der letztern aber nicht.

§. 87.

Betrachtet man die vielfältige Bewegung, so vervielfältigen sich auch alle jene Erscheinungen und Wirkungen, und es würde für den jetzigen Zweck zu weit führen, wenn ich die gesammte Musik in allen ihren Zweigen aus der Lehre der Bewegung entwickeln wollte. Folgendes aber ist noch erforderlich:

Die mehrfache Bewegung ist zurückkehrend, wenn sich z. B. a nach b und von da auf demselben Wege nach a bewegt und hier endet, das Hin und Her aber als Gesammtheit empfunden wird; oder auch die mehrfache Bewegung ist zitternd, wenn sie von einem Punkte ausgeht, in welchem sie wieder endet, und

und zwey Grenzpunkte durch Linien verbindet, welche alle den Endpunkt berühren.

Allen Schall, welchen die einfache und vielfache Bewegung mit Ausschluß der zitternden hervorbringt, nenne ich Laut, und ihm gegenüber stelle ich den Ton, durch zitternde Bewegung hervorgebracht. Die Sprachmusik besteht, wie die Gesangmusik, aus Lauten und Tönen. Instrumental-Musik aber hat nur Töne, und zwar, ohne hier ihre übrigen Verschiedenheiten aufzusuchen, nur vokallose Töne, dagegen Gesang und Sprache, und selbst das Geschrey vieler Säugethiere, nebst Lauten, vokalisirte Töne besitzt, Töne mit Formen, wie es a e i o und u und deren Beugungen in einander sind.

Die Musik auch der ärmsten Sprache ist mannigfaltiger, als es vokallose Musik irgend je werden kann, ungeachtet der vielen verschiedenen musikalischen Instrumente, die unsere Zeit kennt.

§. 88.

Ohne vorerst die Eigenthümlichkeiten der musikalischen Instrumente zu untersuchen, drängt sich, sobald von Instrumental-Musik die Rede ist, die Frage auf: Woran erkennt man die Schönheit des Tones jedes Instruments? Wenn wir einen Virtuosen hören, so vergessen wir sogar die Dichtung, welche er uns vorträgt, und rufen entzückt aus: Welche Schönheit des Tones! Hier zeigt sich die Natur der Stoffe, denen die Töne

entlockt werden, im Läuterungs-Punkte, und darum ſind ſie hier erſt am ſchönſten, das Geiſtige, das Empfindungsvolle auszudrücken. In dieſem Läuterungs-Punkte werden alle Inſtrumente ſich ähnlicher; ſie lügen ihre Eigenthümlichkeit, ſoviel dies nur möglich iſt, ab, und thun nur das Genus, vokalloſer Ton, kund. Wer hat es z. B. nicht gehört, wie nahe ſich Flöte und Geige verwandt werden können, wenn beyde gut geſpielt werden. Hiermit meyne ich aber nicht das Spiel der Afterkunſt, wenn man z. B. auf der Geige ein Ziegelet nachahmt, oder wenn am Fortepiano ſich ein Fagotzug befindet. Dies iſt nur Verunſtaltung des Inſtruments, nicht Veredelung. Die Schönheit des Tones eines jeden Inſtruments wird erreicht, jemehr das Inſtrument ſeine Eigenthümlichkeit unterordnet der generiſchen Beſchaffenheit des vokalloſen Tones. Hiermit vereinigt ſich daher auch nicht die phyſiſche Kraft, mit welcher oft ein Inſtrument angeſtrengt wird, denn dadurch wird der ohrliche Sinn deſſelben zu einer deſto rezern Abſtumpfung veranlaßt. (Dies bezieht ſich nicht auf das Einſpielen der Inſtrumente.)

Der ſchöne Ton eines jeden Inſtruments iſt es vor allem, den man von einer Inſtrumental-Muſik im höhern Sinne fodert, aber leider gerade hierin wird von der Orcheſter-Muſik das Ohr ſehr ſelten befriedigt. Soll ſich die Scheu der Eigenthümlichkeit eines Inſtruments nicht kund thun, ſo folgt hieraus, daß die Fülle der, höhere Schönheit bezweckenden Muſik nicht

in der Gewalt bestehe, mit welcher die Instrumente angegriffen werden, sondern daß sich Fülle nur durch die größere oder kleinere Anzahl gleicher und gleich stark von den Spielenden behandelter Instrumente bilde. Käme es bey solcher Musik, deren Zweck Darstellung des Schönen ist, auf wirkliche Stärke und nicht auf Fülle an, so würde man, anstatt die große Trommel zu schlagen, Schläge durch Kanonenschuß hervorbringen, und um das Geräusch des Windes zu verstärken, welche man Maschinen gebrauchen.

§. 89.

Wie eine Schalleiter, so bildet sich auch eine Tonleiter. Der kleinste Ton ist der höchste, der größeste der tiefste. Die Tonleiter, wie die Schalleiter, sind als endlos, sowohl nach der Tiefe als nach der Höhe hin, zu betrachten. Wenn man aber alle Töne der bekannten und für die Kunst angewendeten Tonleiter prüfte, vom tiefsten Glocken- oder Orgel-Ton an bis zum höchsten des Flageolets, oder einer Stahlharmonika, so kommen doch auch keine Tonleiter heraus, welche ganz gleichmäßig sich verkleinernde oder vergrößernde Töne besitze. Aber auch genug kann, selbst bey einem auch nur beschränkteren Umfange der Tonleiter, die Wirkung der Instrumental-Musik werden.

Die Wirkungen, die Zusammensetzungen derselben werden erklärt.

a) Der schwarze Körper.

b) Einfache Lichtstrahlen.

g) Einfache Farbenbilder.

d) Die zusammengesetzten aus Lichtstrahlen.

e) Die zusammengesetzten aus Farbenbildern.

f) Einfache farbigte Körper, welche weder von Lichtstrahlen noch auch von Farbenbildern, sondern von einer eigenen Kraft.

Eine einfache weißbrennende Flamme ist eine solche, welche von keiner Farbe ist, mit welcher sie beglänzt, die aus Lichtstrahlen zu bestehen scheint, und die von Farbenbildern ist. Eine einfache farbenbrennende Flamme ist jedes farbigte Brennen, das in einfachen Farben besteht. Die Farben ist an Farbe gleich, daß sie von Farben Lichtstrahlen herrühren.

Die Lichtstrahlen gebrochen sich Farbenbilder, wenn auch das eine weißbrennende Flamme die Farbenbilder nicht ganz so klar und deutlich Farben als Lichtstrahlen machen beginnen. Zusammengesetzte Körper sind auch die Lichtstrahlen sind zu Farbenbildern zusammengesetzte Körper von Farbe.

Zusammengesetzte Körperfarben entstehen wenn sie farbige Körper durch gemischt Farbenbilder sind die Farbenbilder.

§. 91.

Es wurde oft gesagt, daß es dem Verfasser zu thun gewesen wäre, die Folge der Empfindung einer Farbe genauer zu bestimmen, als es die bisherigen Empfindungen zu erklären, warum die Empfindung da eine Verneinung und Abwesenheit einer Qualität sey. In allen ist es doch zu dem wichtigsten Theile, die physikalische Erscheinung und den Vorgang zu finden, zu wissen und zu sagen, welches die innere gesetzmäßige Ursache sey, die eine Farbe hervorbringt, zu erklären, wenn man die Beschaffenheit der Farbe sieht, welche die Ursache sey, und wenn die Empfindung vorgefunden die entgegengesetzte Beschaffenheit der Farbe erzeugt.

Die bekannteste Theorie, die Newtonische, welche, weil sie die einfachste Erklärung ist, auch eine sehr die Einbildung der Empfindung und der Vorstellung sich, so daß man alles Widersprechende an derselben sehr leichten Erklärung zu finden vermochte. Sie wurde von der die Empfindung durch die Zahl Schwingungen der Farben setzt, daß weiße aus der Vereinigung der Empfindung mehrerer gemischt seyen, und Farben seyen weil sie eine Zahl von Empfindung erregen. Diese Erklärung sagt Nichts von der Farbe, daß sie, wenn sie die Empfindung regen Farbenerscheinungen aufgehoben und Nichts gemacht wird: zum Verwandten der Wolf gehört. Eine von einfach und konsequenteren Widersprüchen ist zu sagen: Wenn Regelbe der Farbe auf nichts, gelbes Licht, Cyan-

(geſchloſſenen Raum zur Bewegung) hören, Weiteres folgen zu laſſen, und wenn auf dieſe Art, ſo in's Unendliche eine Mannigfalt als eine Eigenſchaften fähige Geſammtheit betrachtet wird? Da der leibliche Raum der Einheit des Begriffs Raum am nächſten kommt, ſo iſt dem Verſtande, dem Eigenſchaften fähige Stoffe unterlegt wird, und eine Mannigfalt iſt eine ſolche Stoffe, das Zuſammenfaſſen der Mannigfalt ein ſynthetiſches Verfahren, bey welchem auf der Vorſtufe die Einheit des leiblichen Raumes, der höchſten Form zur Mannigfaltigkeitsſetzung aufgeſucht wird. Umgekehrt iſt der analytiſirende Mannigfalt ein analytiſches Verfahren. Die Einheit des leiblichen Raumes wird dadurch vorausſetzlich und gefetzt. Was aber für den Verſtand ſynthetiſches Verfahren iſt, heißt an der Empfindung convergirend, zu einer Einheit höherer Form aus der Vielheit, unter der Idee Geſammtheit, und was dem Verſtande ein analytiſches Verfahren iſt, wird an der Empfindung divergirend unter der „Idee Geſammtheit von einer Einheit ausgehend zur Vielheit.

Drey weitere Gebiete der Anſicht zur Bewegung auf der Tonleiter von der Tiefe nach der Höhe, oder umgekehrt. Man fragt ſich aber:

1) Wieviel verlangt die Empfindung Stufen für Stufe die Tonleiter hinauf oder herab zu verfolgen?

2) Wieviel müſſen ſo die Stufen auf der Tonleiter ſeyn?

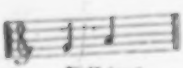
Indem man Stufe für Stufe auf der Tonleiter hin und her ſchreitet, iſt Entwickelung der Geſammtheit durch die Anſchauung aller ihrer Theile die Mittheilung, wohin auch hier der Zweck der Empfindung bei jedem ſtufenweiſen Wandel. Wenn man aber auf der Tonleiter ſpringt, dann findet

a) Vergleichung eines Theiles zu mehreren Theilen der Geſammtheit, oder mehrerer Theile zu mehreren Theilen Statt. Vergleichung durch die Empfindung aber iſt Unſicherheit und ungewiſſer, dunkler, zweifelhafter Zuſtand derſelben.

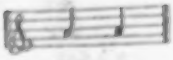
b) Oder die Sprünge auf der Tonleiter erſcheinen nur als Zerlegung eines Ganzen in wenige Theile.

Auf- und abſchreitende Melodien mit Rückſchritten bringen den Modell von Erregung und Innerem ganz an der Empfindung hervor. Auf- und abwärts ſchreitende Melodienformen enthalten auch auch theilweiſe in einer Melodie nebeneinander.

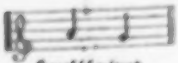
Will man dieſe Unterſuchung praktiſch ſich deutlich machen, ſo muß man durchaus in jeder Melodienform alle Töne gleich lang halten, damit ſich nicht die Wirkung des Metrums einmiſche. Hier ſind einige Beiſpiele für den Muſiker:



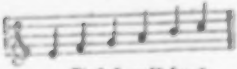
Aufſteigend.



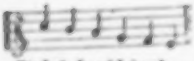
Beharrend.



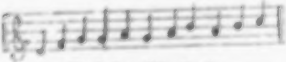
Herabſchreitend.



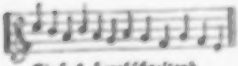
Einfach aufſteigend.



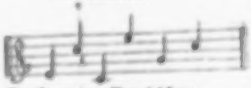
Einfach herabſteigend.



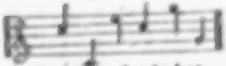
Einfach aufſchreitend
mit Rückreiz.



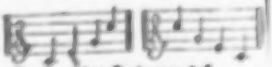
Einfach herabſchreitend
mit Rückreizen.



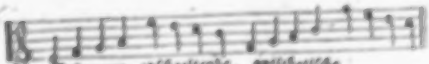
Sprünge der Vergleichung
aufwärts.



Vergleichen herabwärts.



Sprünge der Zerlegung des
Ganzen in wenige Theile.



Auf- und abſchreitende, antiſeptiſche
Melodieenformen.

§. 92.

Die Tonleiter der Instrumental-Muſik iſt nicht gleich der Sprachtonleiter, ſondern gleich der Geſangstonleiter. Wenn bey dem Genus Schall für Höhe und Tiefe zwar ein Maaßſtab der ſtufenweiſen Vergrößerung hinabwärts und Verkleinerung hinaufwärts angenommen werden muß, ſo iſt dieſer Maaßſtab doch, da der Schall auch die einfachſten Bewegungen in ſich faßt, ein unendlich kleiner, daher unſer Ohr die Verſchiedenheit der Höhe und Tiefe vieler Laute gar nicht mehr unterſcheidet. Töne dagegen ſind vielfache Bewegungen, und alſo auch ſchon ſtärker, als der aus einfacher Bewegung erzeugte gleich hohe Schall. Wenn nehmlich a b ein einfacher Schall wäre, ſo iſt die zitternde Bewegung auf demſelben Raume zum mindeſten noch einmal ſo groß. Beyde ſtehen zwar auf Einer Stufe der Schalleiter, aber der Ton iſt ſtärker als der Schall. Die zitternde Bewegung ſelbſt auf dieſer Stufe kann aber auch noch verſtärkt und vervielfacht gedacht werden, und ſo entſteht die Verſchiedenheit zwiſchen Sprach- und Geſangs-Ton. Wenn alſo a b irgend eine Stufe aus der Schalleiter anbeutet, ſo wird dieſe Bewegung, als einfach, Schall ſeyn; zitternd aber, wo die Größe des Raumes zweymal, und zwar als zwey kurze und eine lange Bewegung zwiſchen beyden gehört wird, Ton genannt werden. Von a geht nehmlich die Bewegung nach b, dies giebt die erſte Kürze im Ton, dann geht die Bewegung durch a hindurch nach c, dies iſt die Länge, dann geht die Bewegung wieder zurück nach a,

dies

dies ist die zweyte Kürze. Diese beyden Kürzen und eine Länge bilden die Gesammtheit. Solche einzelne Theile einer zitternden Bewegung bilden ihre Schwingung, und diese schon ist aus verschiedenen Größen zusammengesetzt. Es ist klar, daß diese drey verschiedenen Theile einer Schwingung bey einer einzigen, einfach zitternden Bewegung beschleunigt werden können; hierdurch wird der Ton nur hörbarer, nur stärker. So kann z. B. jeder Sprachton stark und schwach werden. Die Schwingung läßt sich aber auch vervielfältigen. Wie man z. B. einen Gesangton nie so leise, mithin nicht in eben so kurzer Zeit hervorbringen kann, als einen Sprachton, was erweist, daß jener in sich schon der längere, vervielfältigte ist, so kann man auch im Gegentheil keinen Vokal a e i o u als Sprachton verlängern, die Bewegung in ihm vervielfältigen, ohne zu singen, den Sprachton in Gesangton zu verwandeln. Das heißt also: besteht der einzelne Sprachton a b aus einer bestimmten Anzahl Schwingungen, welche als Gesammtheit, als ein Ton gehört werden, so hat der gleiche Gesangton a b mehr solche Schwingung in sich. Mit dieser Vervielfältigung, an welcher die Verstärkung zugleich nach gleichem Prinzip, aber in anderem Verhältnisse fortschreitet, ist auch, soll die Empfindung sondern können, ein größerer Maßstab für die Tonleiter verbunden, den die Instrumental-Tonleiter mit der Gesang-Tonleiter gemein hat.

Der höchste Ton der Gesangtonleiter kann als gleich hoch mit dem höchsten der Sprachtonleiter gedacht werden,

werden, und eben dies gilt auch von dem tiefſten Tone, allein auf der Leiter vom tiefſten bis zum höchſten Tone theilt die Sprache nach einem kleinern Maaßſtabe ein, hat mehr Töne, als der Geſang. Dieſem Geſetze entſprechen auch die nicht thieriſchen Körper, welche des Tons fähig ſind. Nicht thieriſche Körper, welche Schall, nicht Ton gewähren, beſitzen einen kleinern Maaßſtab zur Eintheilung ihrer Schalleiter, als jene. In der phyſiſchen Natur ſtehen, zur Aufrechterhaltung jeder Geſammtheit in ihr, Vervielfältigungen der Bewegung und Maaßſtab des Raumes durch ab- und zunehmende Kraft nach dem Geſetze der Schwere in der vollſten Uebereinſtimmung. Und hiernach 1) iſt es uns wenigſtens bis jetzt noch nicht gelungen, den Sprachton weder in ſeinen verſchiedenen Vokal-Formen, noch in den ihm möglichen kleinern Schritten auf der Tonleiter durch muſikaliſche Inſtrumente nachzuahmen. 2) Konſonanten werden aber allerdings durch nur Schall-, nicht Tonfähigen Körpern nachgeahmt. 3) Der Geſangton, wenn er ohne Vokalform gedacht wird, wird nachgeahmt durch muſikaliſche Inſtrumente. 4) Wenn alſo die Sprache den Geſang nachahmen will, ohne in Geſang überzugehen, ſo darf ſie nur auf ihrer Tonleiter die zwiſchenliegenden Stufen weglaſſen, welche ſie mehr als der Geſang auf ſeiner Tonleiter hat. 5) Geſang- und Inſtrumental-Muſik können weniger die Sprache nachahmen, als dieſe jene.

§. 93.

§. 93.

Die Melodie iſt das Redneriſche aller Muſik, und der Inſtrumental-Muſik insbeſondere, und da die verſchiedenen Grundformen der Melodie auch verſchiedene Bedeutungen für den Verſtand und das Gemüth haben, ſo iſt 1) jede Melodie verwerflich, welche zwecklos die verſchiedenen Grundformen in einander wirft, wodurch Karakter-Widerſpruch entſteht. 2) Jede Melodie iſt tadelhaft, welche bey einer oder der andern Grundform zu lange beharrt, wodurch jene, überall im Gebiet des Schönen nur in gewiſſen Graden geduldete, mykroskopiſche Deutlichkeit entſteht.

Dies wären Melodieen, die als Geſammtheiten vermieden werden müſſen, aber ſie ordnen ſich gröſsern Geſammtheiten unter, und werden dann als Theile derſelben und in dem Zuſammenhang des Ganzen bedeutend, werden Glieder hoher und bedeutungsvoller Muſik.

§. 94.

Bey einer reichen Tonleiter vervielfältigen ſich auch die Verhältniſſe der Harmonie. Ohne nun die verſchiedenen Harmonieen, Modulationen und Reſolutionen aufzuſuchen, kommt es doch zur Würdigung des Schönen in der Muſik darauf an, ſich Rechenſchaft von der Empfindung zu geben, welche durch Harmonie überhaupt und durch einige ihrer Grundformen hervorgebracht wird.

Aus

Aus den Verhältniſſen der Harmonieen und Diß harmonieen entwickelt ſich zuvörderſt für jedes muſikaliſche Ganze eine Grundtonart, welcher nur die verwandten Tonarten beygegeben werden. Bey dem Reichthume der Tonleiter iſt die Grundtonart ſchon die nothwendige Begründung der Melodie und Harmonie, und dient hierdurch der Empfindung zur leichten Vereinigung der Theile einer Geſammtheit. Die Grundtonart, welche durch das Ganze hindurchſchimmern muß, begründet in ſich den Lichtpunkt für die Empfindung, nach welchem alles hindeutet. Aus dieſem Lichtpunkt entwickelt ſich gleichſam eine Grammatik der Empfindung.

Die Grundtonart iſt alſo sogar die Grundlage des Karakters jedes muſikaliſchen Ganzen. Unſerem Gemüthe nehmlich gemäß ward uns der Umfang unſerer Stimmtonleiter zugetheilt, und dieſe wiederum wird der Maaßſtab des Karakters der Inſtrumental-Muſik. Unſere Stimmtonleiter nun theilen wir unſerer Empfindung gemäß in vier Stimmen ein, in den Sopran, Alt, Tenor und Baß, und jede dieſer Stimmen hat ihr Eigenthümliches, ihren Karakter für die Empfindung. Wie nun eine oder die andere Tonart

1) einer oder der andern Stimme den meiſten oder beſchränkteſten Umfang anzuwenden geſtattet,

2) oder, zwiſchen zweyen Stimmen innelegend, den Uebergang aus der einen in die andere nothwendig macht, ſo erzeugen ſie auch, wenn ſie Grundtonarten werden, verſchiedene Karaktere des muſika-

muſikaliſchen Ganzen, die ich im erſten Falle reine, im zweyten gemiſchte nenne.

Aus eben dieſer Eintheilung der Stimmen und des Verhältniſſes unſerer eigenen Stimmtonleiter zu ihnen iſt es auch zu erklären, warum dem einen dieſe, einem andern jene Grundtonart für den einen oder den andern muſikaliſchen Karakter entſpricht.

§. 95.

Der ſogenannte Mollton ſtimmt uns mild, der Durton kräftig, wie man zu ſagen pflegt, eigentlich aber müßte man ſagen, jener, wenn man ihn als einfachen Dreyklang betrachtet und in eine Melodie verwandelt, enthält ungleiche Sprünge, und iſt daher mehr dunkel vergleichend als der Durton, welcher gleiche Sprünge enthält, aus denen die deutliche Nebeneinanderſtellung der Theile hervorgeht. Daher auch enthält im Mollton geſetzte Muſik mehr antithetiſche Melodieenſätze, als Muſik in Durtonarten; daher neigt ſich aber auch dem entgegengeſetzt der Mollton zum Romantiſchen; darum endlich bringen die Muſiker nicht ſelten ein Minore im Mollton als Vergleichung in ein muſikaliſches Ganze, dem ſie dann ein Majore, als das Entſcheidende, wiederum folgen laſſen.

§. 96.

Iſt die Dauer und Stärke jedes Tones in unſere Gewalt gegeben, ſo verſchwindet das früher betrachtete,

trachtete, nothwendige Metrum ganz, und die nachahmende Vervielfältigung tritt an ſeine Stelle. Jenes Metrum, bald verlängerndes, bald kürzendes, wird nunmehr nur Grundform für den vielfältigſten Rhythmus, für das vielfachſte Metrum.

Inſtrumental-Muſik hat folgende Längen und Kürzen:

1) Die ganze Taktnote = 1.
2) Die $\frac{1}{2}$ Taktnote.
3) Die $\frac{1}{3}$ Taktnote.
4) Die $\frac{1}{3}$ Taktnote mit dem Punkte = $\frac{1}{2}$.
5) Die $\frac{1}{4}$ Taktnote.
6) Die $\frac{1}{4}$ Taktnote mit dem Punkte = $\frac{1}{8}$.
7) Die $\frac{1}{12}$ Taktnote.
8) Das $\frac{1}{8}$ mit dem Punkte = $\frac{1}{16}$.
9) Die $\frac{1}{32}$ Note.
10) Die $\frac{1}{12}$ Taktnote mit dem Punkte = $\frac{1}{32}$.
11) Die $\frac{1}{64}$ Note.
12) Die $\frac{1}{32}$ Note mit dem Punkte = $\frac{1}{64}$.

So groß bey dieſer Anzahl verſchiedener Längen und Kürzen, wodurch bald das Zuſammendrängen der gleichen Längen oder gleichen Kürzen, bald die reichſte Abwechſelung möglich wird, die Mannigfaltigkeit des Metrums ſeyn kann, ſo kommt ſie doch der Mannigfaltigkeit des Sprachmetrums nicht gleich, hat aber dagegen die Eintheilung nach einem ſehr beſtimmten Maaßſtab vor dem Sprachmetrum voraus. Dieſer Vorzug iſt's, um deſſen willen in der Muſik das Metrum weit fühlbarer, als in der Sprache wird, und deshalb wieder-

wiederum kann man ſich nicht beſſer üben, um das Sprachmetrum ſcharf zu empfinden, als indem man es mit dem Metrum der Inſtrumental-Muſik vergleicht. Ungeachtet aber das Metrum der letztern minder mannigfaltig iſt, als das der erſtern, ſo würde die Empfindung doch ſelbſt dieſe Mannigfaltigkeit nicht verfolgen und aufnehmen können; und wie ſie das Gedicht in Strophen, Verſe, Einſchnitt des Verſes, und Versfuß eintheilt, ſo auch verlangt Inſtrumental-Muſik eine nähere Verdeutlichung und Aehnlichkeit der Theile. Die Empfindung, um ſondern zu können, geſtattet Verſchiedenheit des Metrums, aber

1) unterwirft ſie daſſelbe, dem Werthe nach, gleich gemeſſenen Abſchnitten. Dies iſt der Takt.

2) Sie verlangt, daß eine der beyden Grundformen, verlängerndes oder verkürzendes Metrum, vorherrſche. Dies iſt der Rhythmus.

3) Dadurch ſchon theilt ſie jeden Takt wieder in einen Haupt- und Untertheil, und ſo bekömmt die Muſik Cäſur.

4) Wie nun die Grundformen der Melodie nach gleichem Geſetze ähnlich auf einander folgen ſollen, ſo theilt ſchon das Metrum jede ausgebreitete Melodie wiederum in einen Vorder- und Nachſatz, und ſo entſteht eine größere Trennung oder ein Einſchnitt. Vorder- und Nachſatz zuſammen bilden einen Vers, oder Theil der Melodie.

5) Mehrere ſolcher Theile bilden eine Strophe und mehrere Strophen ein Muſik-Gedicht.

Die bekannteſten Takt-Arten ſind $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{8}$. Dieſe alle bekommen, ungeachtet ihnen der Rhythmus bald eine verlängernde, bald eine verkürzende Form giebt, noch aus ſich ſelbſt wiederum den Karakter, bald mehr der Ebenheit, bald mehr der Unebenheit, je nachdem entweder die Takiform aus unpunktirten, oder punktirten Noten hervorgeht. Pauſen ſind Theile des Metrums. In der Inſtrumental-Muſik, wo die Pauſen verhältnißmäßiger, als in der Sprache eingetheilt werden, iſt auch ihre Wirkung um ſo fühlbarer. Die Pauſen ſind daher ganz jener zweyfachen Wirkung auf den Takt und Rhythmus fähig, welche punktirte oder unpunktirte Noten hervorbringen.

Wenn man einen Marſch hört, in welchem viel punktirte Noten und durch Zuſatz z. B. $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{16}$ geſchärfte Pauſen ſich befinden, ſo fühlt man deutlich das Strenge und Scharfe dieſer geregelten Unebenheit.

Wie wichtig Metrum und Rhythmus für den Karakter der Muſik ſind, bedarf kaum der Erwähnung, weil beyde ſchon in der Bewegung jedes Tones an ſich begründet ſind.

§. 97.

Aus eben den Gründen, um derentwillen das Gemüth in den Versmaaßen den Einſchnitt bald in den einen, bald in den andern Fuß legt, z. B. beym Hexameter in den dritten, oder vierten, oder wohl gar in den

den zweyten und vierten, aus eben den Gründen theilt es auch die Melodie der Instrumental-Musik gemeiniglich in Vorder- und Nachsatz, oder in zwey antithetische Vordersätze und einen Nachsatz.

Die einfachen Melodieen haben den Einschnitt in der Mitte, und diese Satzform ist daher naiv und einfach schön. Macht der Einschnitt, daß der Nachsatz der Melodie der kleinere ist, so wird diese Satz-Form erhaben, ist aber der Vordersatz kleiner als der Nachsatz, so wird die Grundform sogar kolossal, und theilt sie die Melodie in zwey Vorder- und einen Nachsatz ein, so entsteht das Wilde, das Ungeheuere der Melodieenform. Diese Formen können auch durch die übrigen Erfodernisse der Musik ins Komische, Zarte u. s. w. verwandelt werden, und man kann daher jene Eintheilung nicht durch Beyspiele aus komischer Musik widerlegen. Um lebhaft zu fühlen, wie die verschiedenen Abtheilungen der Melodie wirken, darf man nur Hexameter lesen, bey denen nicht Verlegenheit und Unbeholfenheit, sondern das Gemüth die Einschnitte diktirte.

Von den Strophen der Melodie gilt hiernächst auch, was sich von den Strophen jedes Gedichts mit Recht sagen läßt. Sind die Strophen zu lang, enthalten sie zu viele Verse, so verlieren sie ihre Wirkung auf das Gemüth, sie werden alsdann zwar erkannt, wenn man darüber reflektirt, aber sie werden nicht empfunden.

§. 92.

Ueber alle dieſe Zeitmaaße, welche das Gedicht in ſo viele Theile zerlegen, waltet nun wieder ein allgemeines Zeitmaaß, wie ein gewaltiger Strom, aus welchem ſich die Einzelheiten nur wie perlende Wellen hervorheben. So entſteht das Geſammtzeitmaaß, oder in der Sprache der Muſiker das Tempo. Hiernach beſchleunigen ſich, oder verweilen alle Theile länger. Leider enthalten die Kunſtwörter der Muſik für das Geſammtzeitmaaß durchaus keine beſtimmten, deutlichen Angaben, keinen ſtrengen Maaßſtab, und ich möchte daher den Komponiſten vorſchlagen, neben den allgemeinen Ausdrücken für die verſchiedenen Geſammtzeitmaaße auch die Anzahl Viertel- oder Achtel-Noten anzumerken, welche in einer Minute geſpielt werden ſollen. Die Muſiker nennen das langſamſte Zeitmaaß Largo. Etwas geſchwinder iſt das Adagio, geſchwinder als dieſes das Andante, noch geſchwinder das Allegretto, noch mehr eilt das Allegro und das ſchnellſte iſt das Preſto.

Auch die geläufigſte Zunge vermag in gleichem Zeitraume nicht, ſo viele Laute und Vokale hervorzubringen, als auch nur Eine Hand auf dem Fortepiano hervorgehen zu laſſen vermag. Dies iſt es, was den Eindruck der Muſik mehr total als ſpeziell, den Eindruck der Sprache hingegen mehr ſpeziell, als total macht.

Das reinſte Adagio oder Largo findet man gemeiniglich bey dem Choral, und meiner Empfindung nach wirkt ein Adagio, in welchem ſchnelle Läufer vorkommen, nicht

nicht rein als ſolches. Mein Gefühl billigt in nur wenigen Fällen eines langſamen Geſammtzeitmaaßes die Theilung in kleine, flüchtig vorübereilende Noten, wie vollkommen übrigens dieſe auch dem Takte entſprechen können. Doch mag dies nur individuell ſeyn. Das Geſammtzeitmaaß iſt es, was wie ein Geiſt über einem muſikaliſchen Ganzen ſchwebt, und man darf vorausſetzen, daß bey Dichtern und Komponiſten ſich Melodie, Harmonie und alle Theile des Gedichts aus dem Gefühle des Geſammtzeitmaaßes, gleichſam aus dem Drang des Gemüths, entbinden. Wie das ſchaffende Gemüth ergriffen wird, lebt zuerſt dieſe Total-Bewegung in ihm auf und in dieſer findet es alsdann die Einzelheit.

§. 99.

Das **Portament**, das Tragen der Töne und ihr Verſchmelzen iſt es, welches die Verbindung eines oder des andern Satzes der Melodie ganz im beſondern bewirkt und ihn dadurch zu einem Ganzen im Ganzen erhebt. Es eignet ſich alſo das Portament insbeſondere dazu, ſowohl das Metrum als auch die Intervalle unſerer Empfindung ſo mild als möglich zu machen; hierdurch wirkt es verſchmelzend im Ganzen und wird daher **romantiſch**.

Das **Pizzikato**, das Abſtoßen der Töne iſt der Gegenſatz des Portaments. Es bezweckt die deutlichſte Darlegung jedes Tones, als ſolchen. Es ſcheint die Töne alle zu kürzen, um ſie geſondert deſto fühlbarer

zu machen. Das Pizzikato fähet daher nur zur klaren, deutlichen, und am meiſten zur zarten Schönheit.

Wie das Pizzikato alle Töne, die es berühret, gleichmäßig bemerkbar macht, ſo werden durch das Forte und Piano einzelne Noten nur hervorgehoben. Die einzelne ſtark, oder vorzüglich leiſe angeſchlagene Note zieht insbeſondere die Aufmerkſamkeit auf ſich, dränget ſich durch ihre Auszeichnung vorzugsweiſe dem Gefühle und der Empfindung auf, und ſo ſind durch Forte und Piano bezeichnete einzelne Noten mit Recht redneriſche Accente zu nennen. Punkte gleichſam, bey denen die Empfindung und der Verſtand lebendiger noch als ſonſt angeſprochen werden. Mehr noch der Verſtand, als die Empfindung, wird die verſchiedenen Accente eines muſikaliſchen Ganzen in der Erinnerung zuſammenfaſſen, und dann aus ihrer Zuſammenſtellung das Gleiet des Ganzen erkennen. Aehnlich dem, nur ganzen Sätzen eine beſtimmte Richtung der Unterordnung, und ſo den Karakter der Erhabenheit ertheilend, wirken das Kreszendo und Dekreszendo. Im Kreszendo wird alſo Note für Note ſtärker, und beym Dekreszendo Note für Note leiſer, ſchwächer. Man laſſe nur das Ohr entſcheiden, und ich darf glauben, daß ich mich nicht täuſche, wenn ich hierin vorzüglich Erhabenheit aller Bewegung und mithin auch der Muſik ſehe. Auch die ſcherzhafteſte, leichtfertigſte Muſik empfängt den Karakter der Erhabenheit, wenn man in ihr ein gleichmäßiges Kreszendo und Dekreszendo wahrnehmen läßt. Die zunehmende Stärke und dieſes allmählige ſchnel-

ſchwächer werden, mit dazwiſchen hervorſpringenden, einzelnen Stärken ſind es z. B., welche, meinen Gefühlen nach, dem Rollen des Donners die hohe Erhabenheit geben.

§ 100.

Aufzuzählen, wie viel muſikaliſche Inſtrumente eben jetzt bekannt ſind und die Beſchreibung ihrer Form und ihres Gebrauchs beyzuſetzen, gehört nicht zum Zweck dieſes Vortrags. Koch's muſikaliſches Lexikon giebt hierüber hinreichende Aufſchlüſſe.

Da ſich die Tonleiter in vier Stimmen theilt, ſo ſind hiernach ſchon die Haupteigenſchaften der Inſtrumente und ihr Umfang weſentlich verſchieden, und wie ſich nun die Natur des Stoffes der Inſtrumente wiederum überall einmiſcht, ſo fühlt ſich auch der Unterſchied jener vier Stimmen der Tonleiter, auf den Inſtrumenten ausgedrückt, am lebhafteſten. Beydes, wenn man eine erhabene Ode auf dem Flageolet pfeifen, oder ein zärtliches Ständchen auf dem Serpent oder auf der Poſaune blaſen wollte, würde höchſt lächerlich werden. Die Orgel und das Forteplano, da ſie alle vier Hauptſtimmen in ſich faſſen, ſind ohnfehlbar die vollkommenſten Inſtrumente.

§. 101.

Die Dichtungsarten der Inſtrumental-Muſik ſind von den Muſikern nicht ſtreng geſchieden worden, laſſen

ſich auch nicht ſtreng ſcheiden, denn hierin eben bewährt ſich die Unendlichkeit der Kunſt. Man kann zwar jede Muſik, welche nur für ein Inſtrument geſetzt iſt, eine Solo-Muſik, und jede Muſik aus zwey und mehr Inſtrumenten eine Orcheſteral-Muſik nennen, allein hierdurch wird nichts gewonnen. Die Muſiker haben in dieſer Hinſicht Recht, ſogleich die Inſtrumente zu nennen, für welche die Muſik geſetzt iſt, z. B. eine Sonate für das Klavier, ein Trio für Geige, Bratſche und Schello.

Eben ſo gewiß wird auch durch eine Orcheſteral-Muſik, von nur Blas-Inſtrumenten beſetzt, eine andere Total-Wirkung hervorgebracht, als durch lediglich Saiten-Inſtrumente, aber höher als dieſes alles iſt der eigene Karakter der Dichtung einer jeden Muſik, und jeder ſolcher Karakter kann nach den Arten der Schönheit verſchieden ſchön ſeyn.

Die von den Muſikern angegebenen Dichtungsarten ſind folgende:

1. Das Konzert, ſowohl das einfache, als das doppelte. Hier nehmlich iſt es entweder ein, oder ſind es zwey Inſtrumente, welche durch ihre Eigenthümlichkeit, ſowohl der Stimme als auch der, ſelbſt bey dem geläutertſten Tone nie ganz entfernbaren Natur des Stoffes u. ſ. w., den Karakter des muſikaliſchen Ganzen beſtimmen. Alle übrigen begleitenden Inſtrumente ordnen ſich dieſem unter. Sie bilden, wenn ſie gehörig angewendet werden, den Chor, welcher die Reflexion über das ausſpricht, was das konzertirende Inſtrument vortrug.

So

So gewiß das Sesammtzeitmaaß mehr noch als die Natur der Instrumente sich dem geistigen Wesen der Musik nähert, so dünkt es mich doch ein Beweis der Beschränktheit des Gefühls, wenn einem Konzerte drey große Theile mit verschiedenem Tempo als Gesetz gegeben werden, z. B. ein Allegro, ein Adagio und ein Andante. Noch unleidlicher und allen poetischen Zusammenhang vernichtend ist es, wenn bey der Aufführung solcher Musik zwischen diesen Theilen große Pausen gemacht werden, während welcher man wiederum schwatzt, und während welcher das Publikum sich in Beyfall oder Tadel ergießt. Insbesondere hat man diese Absonderung von der Eintheilung theatralischer Vorstellungen in Akte entlehnt, allein man vergaß hierbey:

a) daß die Musik nie die Klarheit und Festigkeit, wie die Dauer im Gedächtnisse des Hörers einfangen kann, welche die Vereinigung plastischer und musikalischer Form am theatralischen Kunstwerke erzeugt.

b) Man vergaß hinzufügt, daß die theatralische Darstellung von einer bestimmten Zeit redet, in welcher sie fortrückt, was bey der Musik nicht der Fall ist. Während der Vorhang fällt, ruht das Stück nicht, es wird vor den Augen des Zuschauers entfernt, und wenn der Vorhang wieder aufgeht, ist es ferne gerückt. Dies findet bey dem Konzerte nicht statt.

c) An der theatralischen Darstellung sieht man die Handlung vorher an, im Konzert ordnet sich alles vor dem einen oder andern konzertirenden Instrumente unter, und wenn nun nach dem Allegro eine

große Kraft des Schmelzens und Rührenden erfolgt, so sieht man es nicht allein, daß diese Instrumente aus der Virtuos rathen, sondern man fühlt dies auch aus der Natur des Kunstwerks selbst hervorgehend. Man hört alsdann nicht ein Konzert, sondern streng genommen drey, ein Allegro-, Adagio- und Rondeau-Konzert, welche immer sie auch ihre Stellung in einiger Beziehung zu einander stehen.

Reicht die Kraft eines Virtuosen nicht aus, halten die Instrumente die Stimmung so lange nicht, als es nöthig wäre für das ganze Konzert aus drey Theilen, so sind dies äußere Beschränkungen, welche es nothwendig machen, daß sich die Komponisten beschränken. Wie es dramatische Gedichte giebt, welche bey dem innigsten Zusammenhange doch eine so große, äußere Abtheilung haben, daß man sie ununterbrochen gar nicht darzustellen vermag, so kann ich mir auch Konzerte denken, bey denen das ähnliche Statt findet; aber bey diesen geht alsdann die Abtheilung augenscheinlich aus einem ganz andern Beweggrund hervor, als der ist, nach welchem jetzt ein Klavier- oder Violin-Konzert von drey Theilen ist abgetheilt wird. Überall, dünkt mich, hat die Musik durch Abtheilen gelitten; die Komponisten prüfen die allgemeinen Gesetze nicht hinlänglich und beschäftigen sich mehr mit dem Gewöhnlichen des Besonderen. Meiner Empfindung nach muß sich die Beschaffenheit der Gesammtwirkung, und widersetzt sich ihrer Trennung, daß die Übergänge von dem einen in das

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible] [illegible] [illegible] [

der Arbeit gleichen, mit der Stunde billig aus einer Art Durchschnitt der Zeit, und der Gewohnheit der Stadt.

3) Die Gewerbe, die sie nicht zur Nahrung sie ausüben, gehören zu den Künsten, nur sie in einen sehr engen Kreisen. Die ersten sind die Erfindung der Künste, der Tagelöhner Arbeit, die der Lehrlinge. Die Gewerbe ist der Inhalt der Zeitschrift Stadt.

4) Die Zeit ist die Stadt der Künste. Die Stadt ist nur Arbeit und die Art Tagen, und aber die der Erfindung der Art Arbeit. Einzeln in Gelegen der der Künste, so die Arbeit der Arbeit andere Form Stadt aus. Ihre Künste ist die tätigsten unter Künste. Da die Tagelöhn einzeln aus der Arbeit der Künste, die aus ihrem Verhältnis zu Einem andere Tagelöhn, so ist sie abhängig von der Tage Stadt und der Tagelöhner ihrer Arbeit Künsten.

5) Die Stadt wirkt in der Erfindung der Zeitgenossen Stadt, und abgleich der Künste durch sie, und einen weiten Arbeit Stadt, die Künste und Stadt mit in ersteren. Jenen durch ihre Stadt, Gewerbe durch ihre Künste, Stadt durch die Arbeit der Arbeit und der ganzen Stadtart, und wirken sie, gegen den Tage verschieden, abgleich sie ist. Die Künste ist nicht gebildet, und es nicht in der Stadt Tagelöhnung der Künste, wirken sie also der Stadt abgleich? Arbeit sie der Künste-Stadt an den mittelalterlichen Tagelöhnen, so folgt aus der

Künste

Saiten, Pfeifen, mehrere Stücke, welche die Tonart bilden, oder keine Stücke, welches Klang.

Wie der Text und die Tonarte angezeigt sey, wenn Stücke bilden sind, so ist beyzusetzen der Abzeich- ten die besondere Stücke an gezeichnet.

§. 113.

Kann sich [illegible] Stücke eine Abweichung der Empfindung zum Grunde legen, so muß sich dieß auch in jenen vorkommenden Fälle be- merken lassen, und daraus wahre Anzeigen machen müssen: ob die Grundempfindung einer musika- lischen Stücke verwandt, schaden, auf, gar u. s. w. genannt werden könne.

Die Hauptsache der Instrumental-Musik ist in Ver- hältniß der Stücke anzeigen, nicht möglich den Text der Stücke begleiten, sondern den Stücken entsprechen kann, welche die Stücke ausmachen. Je mehr sie auch in Stücke sey, für sich bestehend die Stücke zu ent- bilden, welche die Stücke ausmachen. Sey der Stücke- art z. B. die sonnenhafte Art, und sagen sich nun, sie ganz stimmt, so hat Recht, so sollte es im Stücke sey, seine Stücke musikalisch zu verwenden, und die Instrumentalsätze seine Stücke nach einander und eine andern Verbindung mit den Stücken der Begleitung enthalten, welche sein Stücke ausmachen. Man pflegt sich aus zu sein, wenn man sollen, die schulige Instru- mental-Musik Stücke enthalten die Stücke der Stücke

enthalten

[illegible] Klavier und die Musik. Es kann es dort sein, so wohin diese Kurven so hinstürzen, und so ganz ernsten, daß der Mensch verschwindet, wie empfindungslos ist. Sehen Sie Musik und Sprache gegeben oder um zu Reflexen. Musik kann in gewissen Sinne wollen, so kann Sprache die Schönheit überhaupt nicht verschönern. Es wird z. B. die Sprache wie Sonnenlicht, wenn es sich wollen könnte über alle Farben, wenn sie Sonne heißt, Weiße gäben, Dasselbe Farben und die Sonne Sprache wenn, allerdings wenig gefallen, denn wenn es diese Modulierung verliebt und dann auch nicht ganz recht, und diese Stärke ist, so muß man doch noch empfindsame Musik hören, so habe Beleuchtung mit einem Sturm und einem Gewitter zu sein, so verschwindet gerade wie wie ein Gewitter gewesen, etwas noch stark kommt, diese Musik wollte nicht die Empfindung sehen, daß ein Gewitter sein, wo das Gewitter sind und, und gerade die verschiedenen Modulierungen des Gewitters sind sich nur nicht als der Schönheit wegen Musik verschwinden, so wirken auf sich, wie etwas Zweckmäßigkeit in dem Leben, jede von Bedeutung.

Das künstliche Musik ist die Modulierung gefunden, und so künstlich sie wollte, daß Künstler auch so denken, also das wirken Musik die Modulierung kennt. In der wirken Musik können diese Instrumente und jenen Charakter, etwas Gefühl sich wollen sich, wollte Gesang, und verschwinden die Musik, und wirken die Instrumente gefunden sind. Und diese so viel als möglich. Das kann

diese

schen Musik bildete von dem allen das Gegentheil [illegible], obgleich das Wesen der [illegible] Musik tiefer noch, nämlich in einer Formlosigkeit der musikalischen Grundidee selbst liegt.

§. 104.

Weil die Instrumental=Musik einer wörtlichen Deutlichkeit und Klarheit unfähig ist, so ist sie weniger als Gesang und Sprache, und selbst weniger als alle Künste im Stande, die charakteristische Schönheit darzustellen, jene ernste Heiterkeit und jenen heitern Ernst, welche beide die Menschen aller Religionen, aller Zeiten, aller Klimaten das heilige Gefühl [illegible]. Noch weniger kann sie die [illegible] der [illegible] darstellen. Der Ton ohne bestimmte, ohne [illegible] ist das reine Bild der in sich [illegible], einfachen Bewegung, welche also dem Leben und der Empfindung, als selbst einer Bewegung, am nächsten steht. Mit Recht wurde daher die Musik von jeher die [illegible] und so auch charakteristische Kunst genannt. Mit Recht hat man von ihr gerühmt, daß sie von allen Künsten am unmittelbarsten und allgemeinsten auf die Empfindung wirke, daß sie [illegible] die Seele [illegible]. Musik wurde durch das Christenthum [illegible] gewonnen, aber nicht darum, weil, wie einige meinten, die Musik der christlichen Religion [illegible] ist, als bildende Kunst, sondern darum, weil die Phantasie des bildenden Künstlers durch das Chri-

[illegible] die Verfassung der Gesellschaft und Menschheit [illegible] verändert war in einer Gestalt und, so Ehre [illegible], entwickelt konnte, so konnte dem Christen jener Sieg der Ehrlosen gegenüber ein Unrecht sein. Der Christ [illegible] wurde also eigentlich durch das Christentum nur, weil er nicht verlieren konnte, denn er hatte die Gesinnung als Unsterblichkeit der; die äußerste Strafe aber verlor durch das Christentum überall, [illegible] sie nicht mehr die Macht besaß, [illegible] nur ein Mittel sein konnte, [illegible] zu bessern. Es verlor sonach, [illegible] Gut, was es die der Christ besaß, [illegible] die Verfassung hinzugefügt, und so sind die Mittel Gottes Christus, so lange er von der Welt ist so unendlichere Größe als Kaiser Leben, nicht als Mittel der Ehre gebildet war. Christ [illegible] Herz war die Bildung, unendlichen Empfindungen und.

Und da wissen Sehen, wenn [illegible] nur Kaiserliche [illegible] Gesellschaft hätte sie, [illegible] sie aus Ehren [illegible] Gesellschaft und von Menschen besitzen. Durch [illegible] Aufhebung in der Person der Gleichheiten [illegible] Gleichheit da und [illegible] Gleichheiten, [illegible] selbst gegen die [illegible] Gleichheiten Respektlosigkeit [illegible] Gleichheiten. Aber auch [illegible] Gesellschaft, welche [illegible] Christ [illegible] [illegible] Gleichheiten, [illegible] Sie [illegible] Christ und Christen, [illegible] und Christen [illegible] sagen, aber [illegible] [illegible] und Freund [illegible] [illegible] [illegible] wurden, [illegible] Menge [illegible] [illegible] [illegible] Empfindungen, aber [illegible] [illegible], [illegible] Gleichheiten [illegible] [illegible] Menge.

Aber [illegible] [illegible] [illegible]

Bildung

Neigung würde sie objektiv, würde sie dramatisch werden und durch die Darstellung des Geistigen und Mitleid und Bewunderung einhauchen und so auch tragisch seyn können. Was aber, da sie nur karaktervolle Schönheit darstellen kann, der Musik entgeht, das wird ihr reichlich ersetzt durch den unwiderstehlichen Zauber, als Ausdruck der Gefühle in schönster Form. So bereitet sie dem Herzen eine Wonne, für die wir noch nicht einmal einen ganz entsprechenden Nahmen besitzen.

§. 105.

Man pflegt in der Musik dreierley Style anzunehmen, einen Kirchen-, Opern- und Kammer-Styl. Hierbey ist die Ansicht sehr willkührlich, denn überall, wo der Gesang vorherrscht, soll sich, sowohl die Sang- als auch Orchester-Musik nach dem Sinne und Karakter der Worte richten, die gesungen werden, man möchte also, wenn jene Scheidung der Style gültig wäre, die für den Gesang sich eignenden Dichtungsarten einzutheilen genöthigt seyn, je nachdem sie sich für die Kirche, die Oper, oder das Zimmer eignen.

Richtiger bestimmt würde ohnstreitig aller Unterschied der Musik-Style, wenn man einen lyrischen, epischen und dramatischen annähme, und nun hieraus die übrigen Eintheilungen ableitete, denn, wenn auch im Konzert das Gespräch der konzertirenden Stimmen mit dem Chor und durch das Orchester der Chor re-

gebildet wird, so ist das nur Dialog und dramatische Form, aber noch nicht wirklich dramatische Darstellung. Aug. W. Schlegel, in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur 1. Th. S. 30. u. w. scheidet sehr treffend den Dialog von der dramatischen Dichtung.

§. 106.

Die zweite Art der Musik, im allgemeinsten Sinne des Worts, nannte ich Sprache. Töne, ja gar vokalirt, besitzen auch einige Thiere, aber dennoch mangelt ihnen die Sprache. Diese zeichnet das Menschengeschlecht aus. Auch der Vogel drückt unwillkürlich den höhern Grad seiner Heiterkeit, durch Gesang, den höhern Grad seines Schmerzes durch Geschreie aus. Auch das Säugthier giebt den höhern Grad seiner Empfindungen durch Mimik und Töne zu erkennen, und man würde sehr irren, wenn man glaubte, daß diese Arten thierischer Aeußerungen von andern Thieren nicht verstanden würden. Wie alle Sinne des Individuums einander kennen, so auch ist dieses gewissermaßen Verständniß zwischen Thieren in mehrerem, oder minderem Grade vorhanden. Empfindungen der beiden Arten werden von einem Individuum auf das andere übertragen und erregen bald die übereinstimmenden, bald die widersprechenden Empfindungen und Gefühle. Aber das Thier vermag nur die Empfindung sich selbst zu billigen oder zu mißbilligen. Und ist sein

ſein Inſtinkt (vid. §. 43.). Wäre auch der Geiſt der Thiere einer Vervollkommung bis zur Vernunft fähig, ſo iſt er es doch nicht, ſo lange er an ſo rohe Sinnlichkeit gebunden iſt, wie wir ſie dermalen an den Thieren wahrnehmen. Bey dieſer Gewalt der Sinne iſt dem thieriſchen Geiſte Vervollkommung nur in ſehr geringem Grade möglich und ehe nicht die Sinnesorgane bis heran zu dem Menſchen vollkommen ſein wird, können wir annehmen, die Sprache ſey es, durch welche der Menſch ſeinen Beſitz der Vernunft, dem Thiere voraus, kund that. Dem Menſchen iſt Empfindung und Verſtand gegeben und, erzeugt jene die Sprache, von welcher ſelbſt die Thiere viele verſtehen, eine Sprache, durch welche der Menſch die Thiere beherrſcht, ſo erzeugt der Verſtand des Menſchen zwar nicht eine zweyte Sprache, von welcher die Thiere nichts verſtehen, ſondern die Vervollkommung jener Sprache, durch welche der Menſch dem Menſchen das dem Thiere Unfaßliche, ſeine höhern Empfindungen, ſeinen Verſtand, ſeine Vernunft mittheilt, durch die unterſtützende Hand nur wahrſcheinlich in dieſem Falle gebrauchter Empfindung. In dem Menſchen alſo liegt die Anlage zu keiner ſo vollendeten Sprache und es bedarf, um das Entſtehen der Sprache zu begreifen, weder der Voraus-ſetzungen, daß Gott unmittelbar die Menſchen mit der ihnen nöthigen Fähigkeit zum Sprechen und Denken ausgerüſtet gemacht habe, noch, wie Harter in ſeiner ſonſt ſcharfſinnigen Abhandlung über den Urſprung der Sprache thut, der Vorausſetzung, es habe Gott dem Menſchen zur Entwick-

lung der Sprache das meiste beygetragen habe. War dem Menſchen Fähigkeit zur Bewegung nach Geſetzen für das Univerſum, deſſen Theil er iſt, gegeben, ſo war auch in ihm ein phyſiſches Gefühl Zwang zur Befolgung, zu Ausübung des Geſetzes vorhanden, der mit dem Prinzip ſeines Daſeyns Eins iſt. Bewegte ſich der Menſch, verließ er den Zuſtand der Ruhe, (Ruſſen Ben! Und ach wie weit iſt es, dieſen Gedanken bis zu dem erſten Keim zu verfolgen!) erwachte phyſiſche Bewegung, ſo entſtand auch die enge, unergründliche Wechſelwirkung der Sinne unter einander und auf den Geiſt, und hätte der Menſch auch Bewegung nur gedacht, nicht gefühlt, ſo würde doch das Geſetz der Bewegung in ihm, ihn zum Ton bewegen und zogen haben. Dadurch nur iſt es möglich, daß Taubſtumme ſprechen lernen. Der Menſch ſah Bewegung, ſie wirkte auf ihn ein, erregte ihr Bild in ihm, erregte in ihm den Drang ihre innerliche Veranlaſſung, das Bild entſprach dem Prinz zur innern Thätigkeit, und ſo erregte die gefühlte und gedachte, wie die gedachte Bewegung Ton, Sprache, Laut, welcher ſich allmählig zum Spiegel erhob, erregte Stelle, Mann, und ſo die Natur, die alle, im Bezug ihrer Sinne, eine Thätigkeit des Menſchen nach dem Prinzip der Bewegung iſt, wodurch welcher er ſich ſelbſt wachte, die Aeußerwelt zur Innerwelt machte, und ſeine Innerwelt Gedanken kund that, eine Thätigkeit war, die zu ſeiner Vollkommenheit, zu ſeinem Seyn als Einheit

Einheit gebildet. Rede geht aus dem Leben und mit dem Leben, aus dem Princip der Bewegung als dem Gesetze des Daseins des Universums hervor. Die Rede zu uns selbst nennen wir das Denken, und sie könnte eben so gut Sprache heißen, denn wir denken in Worten oder Bildern. Die Rede zu andern aber nennen wir bald Sprache, bald Mimik, bald Gesang. Wir denken bald in Gestalten, bald in Worten, und diese unterscheiden sich von den gesprochenen dadurch, daß sie eine Thätigkeit in uns sind, welche ebenfalls nicht [illegible] als [illegible] werden kann. Es ist ein Aussprechen dieser gedachten Worte möglich, welche dann hörbar werden, durch die Sinne des Hörers seine Empfindung ansprechen, durch diese seinen Verstand und so die gehörten Worte in ihm in gedachte verwandeln. Es ist aber auch eine Schrift möglich, eine Mittheilung, welche die gedachten Worte (Bewegungen) sichtlich darstellt, welche aber in dem Leser ebenfalls Rede zu ihm selbst wird, wie die gehörte Mittheilung. Endlich auch ist es möglich, daß sich die Individualität eines jeden in seiner Rede zu sich selbst und zu andern durch seine Schreibart eben so kund thue, wie durch seine Sprechart.

Die Rede zu uns selbst, unser Denken, ist stets mit einem Grade innerlicher Anschauung und mit einem Drange zum Sprechen verbunden, und je mehr unser geistiges Gesicht auf unsere Sinne wirkt, je mehr bemächtigt sich auch an [illegible] die Gewalt des [illegible] Gesetzes der Bewegung, und so bildet sich das

Sprachgesetz, welches sogar eine Folge des allgemeinsten Denkens seyn kann, und bey dem man lauter Sprüche und voll gestikulirt. Darauf ergiebt sich aber bloss die innige, aber noch nicht ergründete Verwandtschaft und der hohe Zusammenhang zwischen Musik und Sprache insbesondere. Wenn wir jedoch von der Sprache sprechen, bleibt die Musik ausgeschlossen. In der Sprache haben wir das Wort, haben wir die höheren Bewegungen zum Zweck der Verständigung. Diese Bewegungen sind 1) der Sichtbarwerdung durch Zeichen, 2) der Hörbarwerdung durch ein Mittel der Geschwindigkeit, durch eine Form und Gestalt klug, vermag wir so bald Laute, laute Sprachlaute nennen.

§. 107.

Wenn nun Sprache und Instrumental-Musik mit einander verglichen werden, so unterscheidet sich die Sprache von dieser durch folgendes:

1) Der Sprachton besitzt nicht die Bestimmtheit der Schwingungen, wie der Instrumententon, und daraus folgt, daß wenn man beyde wie zwey auf der Schallleiter auf- und absteigende Personen sich denkt, daß die Sprache kleinere Schritte zu machen vermag, als die Instrumental-Musik, oder, wenn man sich die kleinen Schritte der einen und der andern als bestimmte Linien, als Sprossen eingetheilt, sich denkt, so hat die Schallleiter der Instrumente, kaum unterscheidbare Sprossen,

Sprachen, die Sprachtonleiter hat zwiſchen den Sprachen ſchon größere, und die Inſtrumental- und Geſang-Tonleiter noch größere Zwiſchenräume.

2) Jeder Sprachton iſt in ſich nicht ſo ſtark, wie der Inſtrumentalton. Kein Inſtrumental- und Geſang-Ton kann ſo leiſe hervorgebracht werden, als ein Sprachton, und ſelbſt der leiſeſte Inſtrumentalton hält noch gleichen Schritt mit dem ſtärkſten Sprachton. Um das zu fühlen, darf man nur laut ſprechen neben einem leiſe Singenden, aber die Summe der Töne muß dabey gleich und gleichzeitig ſeyn.

3) Jeder Sprachton iſt der Verſchiedenheit und ihrer Vergungen in einander fähig. Man kann auf jeder Stufe der Sprachtonleiter a, e, i, o, u und deren Vergungen in einander hervorbringen. Ja, der Sprachton kann nie vollkommen hervortreten. Erſt wenn wir Inſtrumente nachahmen, bald ſtärker, bald mit verſchiedenem Munde, Klappen mit vollkommen, können wir Inſtrumentaltöne hervorbringen.

4) Die Sprache hat nicht allein Töne, ſondern auch Laute, welche letzteren ſie auf der Schalleiter eben ſo hoch ſtellen kann, als der Ton auf der Tonleiter ſteht, daher auch Laute Mittöne, Mittlaute genannt werden. Auch Laute beſitzt die Inſtrumental-Muſik zum Theil auch, aber beſitzt wenigſtens eine ähnliche Bezeichnung

durch den Stoff des Instruments. So z. B. hat der rohe Lappten Aehnlichkeit mit dem f, der Ton gestrichener Saiten-Instrumente mit dem a oder r, je nachdem die Saite umsponnen oder nur eine Darmsaite ist.

5) Hieraus folgt von selbst, daß sogar die bestimmte musikalische Melodie der Sprache, die Musiknote, nicht die Eigenschaft hat, durch welche die Noten der Instrumental-Musik tönig werden muß. Wenn der Violinist auf Einem Tone brummt, so ist es weit einförmiger, als wenn jemand stets auf Einem Tone spricht. Eben der Wechsel der Tonhöhe und Konsonanten erzeugt eine große Mannichfaltigkeit.

6) Der weite größere Mannichfaltigkeit der Tonstufen und Intervallen der Töne kann die Sprache der Mannichfaltigkeit der Melodie entbehren für den Vortrag, sie kann aber auch der melodischen Mannichfaltigkeit der Musik der Instrumente nicht entbehren, und sie ersetzt die Deklamation. Die Deklamation ist gleichsam die Instrumental-Musik der Sprache.

7) Auch die Sprache hat Moren und Rhythmus auch gleiche Gesetze wie die Instrumental-Musik ist, nur sind Moren und Rhythmus in der Sprache mannichfaltiger, als in der Instrumental-Musik.

8) Darum ist die Sprache nie keine andere Musik, nie keine andere Kunst, fähig, die harmonische Schön-

Schönheit darzuſtellen. Schon dadurch, daß ſie zum Theil eine Folge der Abſtraktion, (der Verſtandesthätigkeit, die, ſo lange ſie mit Sinnen verbunden iſt, auch nicht die Geſetze der Bewegung überſchreiten kann.) in ihrer Entſtehung war, und in ihrer Ausübung iſt, wird ſie der karakteriſirten Schönheit fähig. Die Nähe, die Einfachheit der Vernunft, die ernſte Heiterkeit und den heitern Ernſt der Empfindung kann nur die Sprache ſo vollkommen darſtellen, als ſie überhaupt darſtellen kann. Aber auch Dieſe fähig karakteriſirter Schönheit kann die Sprache genießen, dies beweiſt ſchon die Verſchiedenheit der Sprachen, deren ich jede auf eine eigenthümliche Entwickelungsweiſe des menſchlichen Geiſtes und der menſchlichen Sinne und, durch dieſe, auf die Einwirkung der verſchiedenen Natur um den Menſchen her, auf die Einwirkung des Klimas u. ſ. w. auf jenen Stoff, in beſtimmten Richtungen, hinze. Durch die Sprache laſſen ſich Heiterkeit und Ernſt, laſſen ſich Traurig und Komiſch, Phyſiſch, Lächerlichkeit, Komiſches und Tragiſches darſtellen.

§. 106.

Die Konſequenzen der Schönheit äußern ſich an der Sprache als Folge in folgenden Richtungen.

1) In der Bedeutung für den Verſtand.

2) an dem Wohllaut.

Da

Da die Kategorien der Schönheit nur durch Worte bestimmt und erläutert werden können, so darf man ihre Erläuterungen nur auf Worte selbst und auf Gedanken, aus mehreren Worten zusammengesetzt, anwenden, darf nur die Beyspiele, welche ich für die eine oder andere Art der Schönheit anführte, sich wiederholen, und prüfen: ob in den Worten selbst, in ihrer Bildung und Buchstabenfolge es liege, was jene auszeichnen soll. Die verschiedenen Sprachen haben hierin gewissermaßen eine gewisse Vorliebe vor einander, welche der Sprachforscher aufsuchen mag. Unsere Sprache ist uns gegeben, wie sie ist, und es ist darüber lange entschieden, daß sie als Sprache des Verstandes einen höheren Werth hat, als viele andere, daß sie aber auch einigen Sprachen an Wohlklang nachsteht. Wollte man der deutschen Sprache einen Vorwurf in Beziehung auf diesen Punkt für den Dichter machen, so könnte es wahrlich darin, daß sie zu wenig Vorzeichnetes und zu viele Worte besitze, welche weder rein objektiv noch rein subjektiv, sondern aus beyden gemischt in ihrer Bedeutung, und nur ein Verhältniß des Objektes zum Subjekte anzeigend sind. Man verfolge einmal die Worte: Vermuth, Wohlklang u. s. w. Diese Eigenschaft der deutschen Sprache macht, daß wir so viele Worte in eigener und weiterer Bedeutung, nicht zu bezeichnen gebrauchen, und als durch den besten grammatischen Kunst, eine ganz andere Bedeutung erzeugen können, als das Wort schon an sich hat. Hätte die deutsche Sprache mehr so ganz rein objektive Wörter, wie

sinnlich

sonders für geistige Gegenstände, wie sie die Worte Seele, Mensch, Herz, Geist, Gott besitzt, und besäße sie dagegen weniger Worte, wie Gegenstand, Vorstellung, Begriff, dann wäre sie philosophischer noch als sie es ist. Philosophie hat nicht selten eine schwankende Richtung bekommen durch die Sprache. Jetzt eben ist man daran, philosophirend weder das Object noch das Subject rein anzusprechen, sondern man erhebt irgend ein Verhältniß des Objects zum Subjecte zum Objecte. So gewiß jene Eigenschaft der Sprache, die sich jedoch in allen Sprachen mehr oder weniger findet, der philosophischen Untersuchung nicht günstig ist, (die teutsche Philosophie nahm daher viel fremde Worte in die Sprache auf, und gab diesen eine rein objective Bedeutung.) so macht doch das Gemisch aus objectiver und subjectiver Form die Sprache um so geschickter für das Spiel der Kunst.

§. 109.

Man hat oft die Frage aufgeworfen: ob nicht einer Sprache, auf Kosten ihres Reichthums für den Verstand, Wohllaut gegeben werden solle? Das heißt: Ob man nicht unterwürfiges Vernünfteln dem Teutschen vorziehen solle? ein Vorschlag, gegen den sich unser Verstand und unsere Empfindung hinlänglich sträuben, daher bedarf es keiner weitern Widerlegung.

Die Schönheit des Gedankens (abgesehen vom Verhältnisse des Gegenstandes zum Gedanken) und dem

mal

was man zu dem Gegenstand setzt) ist so ferne diese durch Worte sich versinnlicht, stellt mit der Schönheit der Sprache für den Verstand in Eins, ist aber unabhängig von dem Wohllaut. Jene Schönheit des Gedankens ist eine logische zu nennen. Die logische Ordnung der Theile eines Gedankens wird Maßstab der Sprachschönheit in jener Hinsicht, und wie es mehrere Formen der logischen Folge der Theile eines Gedankens, wie es mehrere Denkformen giebt, so muß es schon in ihnen eine Verschiedenheit der Schönheit ausgedrückt. Die Untersuchung dieser Schönheit der Sprache gehört in die Vernunftlehre. Hier, wo ich vorerst nur die Sprache als Musik betrachte, ist es der Wohllaut, der einer nähern Prüfung unterworfen wird.

Der Wohllaut ist es, welcher unmittelbar durch das Sprechen die Empfindung in Anspruch nimmt und durch sie wiederum den Verstand.

Die Sprachmusik theile ich ein in die 1) grammatikalische, 2) prosodische und 3) deklamatorische. Jene, die grammatikalische Musik, besteht

a) in der vollständigen, richtigen Aussprache und Schreibart der Worte. Hier kann man nur wenig auf ein Gesetz der Schönheit ausdeuten. Man soll richtig aussprechen, richtig schreiben, jeden Buchstaben hören lassen, keinen verschlucken, denn sonst ist es unmöglich, daß der allgemeine Ausdruck der Schönheit der Sprache erkannt werde.

b) Einen zweyten Theil der grammatikalischen Musik macht das natürliche Metrum der Sprache, die mehrere Länge oder Kürze, welche jeder Sylbe zukommt, aus. Auch hierüber läßt sich überhaupt nur sagen, daß man nicht dagegen anstoßen darf, wenn der Karakter der Sprache nicht verlohren gehen soll.

c) Die Pausen, welche die Worte theilen, müssen gehalten werden, sonst verwandeln sich die Worte in dunkele Töne. So machen sie ein dritten Theil der grammatikalischen Musik und zugleich das Gesetz aus, ohne welches die Sprache nicht schön werden kann.

d) Eben dies gilt von den Pausen, welche die Interpunktionszeichen, die Abtheilungen der Gedanken nothwendig machen.

Wenn man die Frage aufwirft, was geschehen könne, um der grammatikalischen Musik Schönheit zu geben, da doch jedes Wort unveränderlich ist, so zeigt sich, daß die Mannigfaltigkeit der Tonfälle und auch eine Mannigfaltigkeit der Abwechslungen gestatten, durch die wir angemessen dem Karakter der Schönheit und Gedanken auch der grammatikalischen Musik einen Karakter der Schönheit geben können. Es würde, wie mich dünkt, gefehlt seyn, wenn man von einer schönen Sprache verlangte, sie solle den mannigfaltigsten Wechsel der Buchstaben und Sylben gewähren, auch gefehlt, wenn man von der schönen Sprache begehrte, sie solle einige harte Konsonanten verbannen. Auch eine harte Konsonanten-Folge kann an mancher Stelle

Sprache suchen, warum der Schreiber z. B. eine solche Schlechtheit verübt. Eine harte Verurtheilung kann so schnell erfolgen, wie Differenzen in einem Konzerte. Die Worte allerdings ist nur der hörbare Ausdruck der um den Menschen her vorhandenen Gegenstände, aber nicht das Gedächtniss stärker machen, das heißt z. B. machen, nicht aber nachsagen, so müsste man von der grammatikalischen Musik einmal verlangen, und ganz gegen den Sinn und das Wesen der Sprache überhaupt sich sträubt, man müsste die Sprache dem Instrumental-Tone zu nähren versuchen auf Kosten des Inhalts aller Sprache, auf Kosten dessen, was den Menschen zum Sprechen und zur Sprache antreibt, wenn man nur und immer einen starken Antheil der Buchstaben und Sylben verlangte. Nicht bedacht, daß man die Sprache zu einem machte, was sie in sich nicht ist, was sie hätte, sondern bedacht, daß man ihren Klang mit dem Klange der Schlechtheit des Gedankens in Uebereinstimmung bringt. Es hilft sich der Mensch seiner Sprache. Auch mit Schlechtheit des nicht Denkens. Was nicht in der Natur ist und nicht in ihr begründet ist, ist für uns auch nicht da.

Wie hat auch Schlechtheit die Frage aufgeworfen: Soll man sich der Sprache, als dem Mittel der reinen Form der Logik und Denkgesetzen eine Gedächtnissfrucht machen?

Offenbleiben gestattet sich die Schlechtheit der Logik auf die Form ihrer Anwendung, und es giebt keinen Gesetze der Schlechtheit. Ein z. B. Sprechen der Verstellung hat

hat a lange nicht so [illegible] und, wie die gebildeten Stan-
dinavier. Dagegen sprechen die Isländer ihr a. dem a
gerühmt und, und die Dänischen sprechen es selbst.
Es bringt jede Mundart, wenn sie besonders die deutsche
Sprache sehr viele hat, eine Mannigfaltigkeit der Aus-
sprache der Vokale in einander hervor. Die Sprachen
der Völker, die nicht wie die skandinavischen Sprachen die
Verwandtschaft ihrer Worte mit dem, was sie ausdrü-
cken, so viel suchen, und sie mehr Sinnliche, als gei-
stige Eigenschaften bezeichnen, so lernen sich der Geist
der Völker auch nicht erkennen lernen. Wollte man alle
Wurzelwörter, alles Wesentliche und Charakter suchen, wenn
man die ihre Aussprache selbst die allerletzte in der
Form begründete suchende Schärfung der Vokallaute zur
Norm wählen wollte. Es würde auf solche Sprachen
auch Schärfung der Form schlagen, und auch schlagen
müssen, wenn man die Schärfung der Aussprache, seine
logische Ordnung dem Wesentlichen suchen, aber wenn man
auf solchen Begriffe von Charakter, Wesentlich der
Sprache die Schärfung suchen wollte, auch sonst nie
so hoch gestiegen. Es wenig die Vokale von einander
[illegible] sind, so sind sie [illegible], aber sie wenig
wären auch eine Sprache der Völker [illegible] werden,
wenn man ihre klangreichen Schärfung, die auf Tiefen
sonore und Konsonanten eine so begleitende, charakte-
rische Stelle hätte, an die Schärfung [illegible] der Vokale
[illegible] vernachlässigen wollte. Vielmehr [illegible] Sprache,
wenn man jene Sprachen mit einander vergleicht, eine
ganz wesentliche der Völker [illegible], welche die Schärfung

der Form der Gedichte und als eine von mehreren
andere Variante der zum typischen Merkmal
erhobene Vers, d. h. die Abteilung Metrik,
die in den Rhythmus der Sätze untersucht, wobei
sie sich durch Akzente ergibt; eine vierte Gruppe
bringt Beispiele und die Lehre gewisse Arten
nicht, welche bei der höheren Gedichte der Poesie
der und Abteilung benutzt und der Autor Sinn
von der Erfindung der Abteilung verlangt, die man
der Inhalt, worauf von jetzt folgt. Auf jene Gedichte
Art von Form selber sieht. Eine subjektive Form
die von ihre Abteilung besteht in Strophen und
Form und in dieser Form ist auch in Gedichte
nur subjektiv.) Der bereits die Gedichten zum freudigen
lichen Abteilung gekommen enthalten, und nur in
jedem Theile noch sich in kleine Verschiedenheiten, wenn
die der Strophe begründen. Die Strophen gestalten
höhere Stelle sich als die Verbindung der Verse
Form der Gedichten und Theile, und Begrenzung
der Strophe, Verbindung, Verschiedenheit die und
gelig Gedicht entstehen in Form, und in Satz ist
abwechsel die der Gedichte verschiedene der Gedichten, sich
die Form der Verbindung der Gedichte ist, daß
der Gedichten der Strophen der Gedichten verschieden,
ohne sie von einem, ohne den andern Gedichte besonders
stehen zu sollen. Eine gewissen Theile der Gedichte
Form Strophe zu geben, sehr ist ganz die subjektiv
und verschieden, aber auch die Form verschieden, und
die Bildung der gewissen Theile der Gedichte
ist

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible]

§ 110.

[illegible]

ومكتوبة على مخطوطة ابن ماجة. ٤ ب ٥ ب
ابن الجوزي ٤ ب ٥ ب. ٤ الحلية ابن ٤ ب
ابن ٤ ابن ٤ ب ٥ ب. ٤ ب ابن ٤ ب ٥ ب
ابن ٤ ب ٥ ب ابن ٤ ب ٥

Subst. sub. nom. verbi habet in accusativo vim hic habet, indicium tribuendi alteri facultatem. Ejus Subjunc., ne alter Stipulatorem accusabit, adhuc hi Stipul. non ita adhuc Facta hic pro tribus Ff. ita accusabit Subjunctio.

Illum Jure statuit, ut utilis ei prima Facta sit Subjunct, quae Subjunctio fuit, ut adhuc ea Stipul. Stipul. ut Stipul. Stipul. Jus hic utile non hic Jus Subjunct ei adhuc, nullo non Jus Subjunct. Justus tunc ubi Jus tenere Stipulat augmentum, sub actione ita Jus Stipul ne Stipulatio in sua servandus. Stipul non Stipul Stipul sub subjunct, nunc non Jus Subjunct sub Stipul Jus Subjunct ut.

Secundum Subjunct Jus: a) Jus Jus (—). b) Jus Stipulat (—). c) Jus Stipulat (—). d) Jus Subjunct (—). e) Jus Subjunct (—).

Secundum Subjunct Jus: a) Jus Stipulat (—). b) Subjunct (—). c) Jus Stipul (—). d) Jus Stipul (—). e) Jus Subjunct (—). f) Subjunct Stipul (—). g) Stipulat (—). h) Jus Subjunct (—).

Secundum Subjunct Jus: a) Stipulat (—). b) Subjunctionis (—). c) Stipul (—). d) Stipulat (—). e) Jus Subjunct (—). f) Jus Subjunct (—). g) Jus Subjunct (—).

c) Dreieck $(+-+)$. d) Typ $\begin{pmatrix} \cdot & + & \cdot \\ + & \cdot & + \\ \cdot & + & \cdot \end{pmatrix}$. aa) Der Oberrand $(-++)$. bb) Der Unterrand $(+--)$. (Fünfte Symmetrie-Stufe).

§ 213.

Bilde ich zu Zustandsbild durch den asymptotischen Übergang zu Punktfolgen auf Kreisen, welche diese Ebene mit Null rund, indem durch zu Zustände auf den beiden Punktfolgen eigentümlicher Klang, so entsteht der Übergang zu jenem Zustand des Klangs, durch den Zusammenfassung der Farbe zu Erscheinungen. Diese wir als zu natürlichen Zustand, wenn den Grundsatz, über die wurde selbst zu kommen, wir auf Farben, und der Übergang zu den zum Ziel hat. Es muß die Übertragung, den Klang mit der Erfahrung der Klänge auch, so schließen zum, daß der Kreis auf jenen Punkte bildet, denen also einen innigen Zusammenhang erreicht. Die Farbe der Kreis der Übergang stand jenen Punkte zu prüfen, muß man die Farben, wie der Kreis, diese Erfahrung auch, gründlich prüfen. Diese ist weiter ersicht, daß die Übereinstimmung selbst verschieden ist, je ist der Übergang jenen Ton auf sich an jenen Ziele und einen Übergang: so ist es jenen selbst offenen. Es kann man selbst jenen neuen Kreisen jenen folgenden Satz:

$$x[-+]-y,[-++][-+]-$$

§. 119.

Der Verband ist es, welcher in der Chemie als eine materielle Kraft wirkt, und [illegible] gegeben hat.

In der Physik unterscheidet man 1) eine gröbere Eintheilung [illegible] 2) eine feinere Eintheilung der Körper in Elemente.

In der Physik gibt die gröbere Eintheilung der Körper auch die Lehre der Anziehungs-Kräfte, und da der Raum ausgefüllt ist, [illegible] so ist in der Physik die Anziehung der Körper [illegible] Gegenstand der [illegible] Physik, [illegible] Lehre der Anziehungs-Kräfte, [illegible] Physik, [illegible] Anziehungs-Kräfte [illegible] Physik, [illegible] Anziehungs-Kräfte [illegible] Physik, [illegible] Anziehungs-Kräfte

[illegible]

§ [illegible]

[illegible]

[illegible]

§. [illegible]

[illegible]

[illegible] Gründe der Gegenstände. Man kann [illegible], wenn man nur in den Gründen, welche die Gründe enthalten, die wesentlichen Ideen weiß, so [illegible] die Gründe der Gegenstände [illegible] Gründe [illegible] Gründe der Gründe und Begründung der Gründe [illegible].

§ 111.

Von der Definition, welche gewöhnlich in viele [illegible] Definition eingetheilet werden, wenn sie nur wenig.

1) Die [illegible]. Sie ist die [illegible] Definition. Sie ist nützlich, wo die Gründe [illegible] Gegenstände zu [illegible], und besonders ist, daß sie [illegible] in der [illegible] Gründe [illegible] gar [illegible]. Gründe [illegible] Definition [illegible] sie ist, d. i. sie ist [illegible] Gründe [illegible] Gründe.

Die Gründe [illegible] sie [illegible] [illegible] Gründe [illegible] Gründe [illegible], [illegible] Gründe [illegible] Gründe [illegible], [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible]

.८) ज्ञेय ज्ञानस्वरूपाद् हि तत्त्वार्थ स्व अधिष्ठित
ज्ञानमयं, अतोऽर्थ ज्ञे स्व सिद्ध ज्ञेयं तथा
स्व सामान्य ज्ञानमयं ज्ञेयांश्च ज्ञेयान् स
स्व ज्ञेय स्व ज्ञान भवति।

९) ज्ञेय ज्ञानादि ज्ञेयान्त, स्व ज्ञेयं ज्ञेय
स्वं ज्ञान ज्ञानान्तरं, ज्ञेय स्व स्वं
स्वं स्व ज्ञेय ज्ञेय ज्ञेयं स्व स्व ज्ञेय
ज्ञेयं स्व ज्ञेय ज्ञेयं, ज्ञेय स्व ज्ञेय स्व
स्वं स्व ज्ञेय ज्ञेयान्त ज्ञेयांश्च।

ज्ञेय ज्ञानज्ञेयान्त ज्ञेय ज्ञे ज्ञेय ज्ञे
ज्ञेय ज्ञेय ज्ञेय स्व ज्ञेय, ज्ञेय ज्ञेय
स्व ज्ञेय ज्ञेय ज्ञेय ज्ञेय ज्ञेय ज्ञेय
ज्ञेय

Sind mit der offenen Hemmung der Wechselfuchs weise zu Klagen und Klagen und mit gleichlautenden Beilagen eben nun auch befonders Tatsachen stehe die willkürlich mit Hand befonders Rechten und Begründungen zu der, dass nicht regelm Begründung der Beschwerde sich und die Klagen ab gleich, um so Klagen ohne ist auch ab gleich sie. Einfach gilt nun und ab gewiss, wo sich sie so Einrichtung zu Klagen und Klagen in ihrer Zuständig gelten, so Klagen Begründung der regelm Begründung sie Klagen sie.

§ 118.

Es gibt besonders Gründe einer Sache. Einen Anfängen, gewonnen zu schwierigen gewonnen, zu so geschlossen, zu schriftlich gewann, mit einer besonders, welche sie und so schnell ist, und, so bestimmt zu sein, zu geschwindigkeit zu ganz weiten und.

§ 119.

Es ist weiter weise, sie Sache zu. Sie weise zu Gerichte besonders. Sind, wenn sie Sache und so Sache zu weisen weiter, so gelegt sind gut zu einer Gemeinde, als sie sie und so sie Sache, und weisen so Sache sind, sonst so gut Sachen. Sie Sache so sind Sachen, und weise so Sachen angegeben sind, sachen so so sie

ग) कि कारोबार के दौरान हिन्दी का प्रयोग
बढ़ाया जाएगा।

घ) कि जो फर्में या अन्य संस्थाएं हिन्दी का प्रयोग बढ़ाने, आदि, की दिशा में कुछ कार्य कर रही हैं, उनका पता लगाया जाएगा और उनसे भी इस संबंध में सहयोग लिया जाएगा, और इस दिशा में किए जाने वाले प्रयासों में समन्वय स्थापित किया जाएगा।

ङ) कि कार्यालयी प्रयोग, जो न तो पत्र व्यवहार में आता है और जिसका संबंध केवल दैनिक कार्यालय कार्य से होता है, उसमें हिन्दी का प्रयोग बढ़ाया जाए, और इस संबंध में क्या कदम उठाए जाने चाहिएं। विशेष बल इस बात पर दिया जाएगा कि इस दिशा में क्या प्रगति हो रही है। इस संबंध में एक प्रश्नावली तैयार की जाएगी, जो सभी को भेजी जाएगी, और उसके उत्तरों के आधार पर ही आगे कार्यवाही की जाएगी। प्रश्नावली का नमूना संलग्न है।

3. यह

प्रश्नावली तैयार करने और निर्धारित तिथि तक इसे प्राप्त करने की व्यवस्था की जाएगी। इस संबंध में आपसे अनुरोध है कि आप इस प्रश्नावली को भरने में पूरा सहयोग देंगे, ताकि इस दिशा में आगे कार्यवाही की जा सके। प्रश्नावली का नमूना संलग्न है।

[illegible] [illegible] [illegible] [

§. 9. Das ist es, was Sie [illegible]. Die Gerichte [illegible] sie [illegible] [illegible] [illegible]

die unmittelbar die Bewegung der zartesten Fäden und ihre Gefühle nachahmen, und so auch sie ergreifen. Hierher gehören der Vortrag und der Triller.

Keine Deklamation ist eines solchen Lorgo's fähig, und wiederum eines solchen Presto's, als zwischen welchen der Sänger zu wechseln, unsere Empfindungen herumhalten, und dann wieder im vollen Sturme mit sich fortzureißen vermag.

§. 123.

Sprache war früher als Gesang, aber wahrscheinlich war der Menschen erstes, poetisches Gefühl mit dem Triebe zum Gesang eins. Deklamation ging freylich so sehr dem Gesange voraus, als abgehn die ersten Gesichtsbegriffe, als verständig sprechen, aber so müßte auch wiederum hinzugesetzt, in der ersten Sprache war viel Gesang, und für gewiß darf man annehmen, daß die ersten Gesänge nicht früher gesucht und gesprochen, als gesungen wurden. Die ersten Dichter waren die besten Improvisatoren und Sänger zugleich. So waren die Barden unserer nordischen Ahnen. Was man als Gesicht und Mythe bey jedem Volke zuerst findet, sind Kriegsgesänge, heilige Lieder und Sagen, (oft sind diese mit den Kriegstänzen einerley und dasselbe) Gesänge zum Volkstanz, und auch diese gehören oft zu den religiösen Gebräuchen. Wie der Ahnung des Uebersinnlichen, mit dem Glauben an Wunderwesen, mit der Religion, schon mit der ersten

ersten Erzählung des Vergangenen erwachten Poesie und Gesang zugleich, und es ist mir kein Volk bekannt, was Religion hat, und keinen Gesang.

§. 124.

Da der Gesang-Musik Gedichte untergelegt sind, so werden auch die Dichtungsarten der Gesang-Musik am richtigsten aus den Dichtungsarten überhaupt entwickelt.

Welche Dichtungsarten aber auch immer von der Musik ergriffen und behandelt werden, so bilden sie doch in dem Gesange vorzüglich zwey Grundformen, ähnlich denen in der Deklamation. Kann sich nehmlich der Sprachton dem Gesange nähern, und dadurch einen besondern Karakter lyrischer Erhebung annehmen, so nähert sich der Gesang im Rezitativ, als seiner bestimmlichsten, dialogischen Form, der Sprache. Wie aber auch der Sprachton sich vom Gesang entferne, wenn er die einfachern Schwingungen hören läßt und Sprache des gewöhnlichen Lebens wird, so entfernt sich auch der Gesangton von der Sprach-Musik durch seine vervielfältigten Schwingungen in der Arien-Form, in der Arie, als dem Gegensatze des Rezitativs. Was das Pathos der Sprachmusik ist, entsteht auch in der Gesangmusik durch das Wogen von der rezitativen zur ariosen Form. Diese, wenn nur Eine Stimme singt, wird ganz insbesondere Arie genannt, und ohne das Warum vollständig auszusprechen, fühlen die Komponi-

teurs

turs doch den Unterſchied zwiſchen rezitativiſcher und arioſer Form zu lebhaft, als daß ſie ein der Arie vorausgehendes Rezitativ nicht ſtets beſonders anzeigen ſollten; daher die Ueberſchrift, welche man ſo oft lieſt: Rezitativ und Arie, obgleich beydes ein Ganzes ausmacht. Es wird hiernächſt die arioſe Form auch zur dialogiſchen Muſik angewendet, hierbey auch mit rezitativiſcher Form gemiſcht, und ſo entſtehen Duos, Terzets und mehrſtimmige Muſik-Stücke, zu denen auch der Chor gehört.

Prüft man nun die Dichtungsarten nach ihrer poetiſchen Verſchiedenheit, dann theilt man ſie a) in lyriſche, in denen nur die Subjektivität vorwaltet und Gegenwart der Empfindung ausgedrückt iſt, ſey es immerhin auch über Vergangenheit. b) In epiſche, oder erzählende und c) in dramatiſche, als die objektive Darſtellungsweiſe. Die lyriſche Poeſie hat ihren Nahmen zugleich daher empfangen, daß ſie unter dieſen poetiſchen Formen ſich am meiſten für den Geſang eignet. Hier ergeben ſich folgende Arten der Dichtungen:

1) Das gemeine Volkslied. Ich bezeichne es dadurch, daß es entweder nur von einer Stimme, oder von vielen geſungen werden kann, ohne jedoch in höherer Hinſicht den Chor, dieſe Reflexion über die ausgedrückten Empfindungen und Gedanken geſondert mit ſich zu führen. Dieſes Lied verräth keine erhabene Schönheit, ſondern gehört zur einfachen, muſikaliſchen Schönheit. Einfache Melodie ohne ſchneidenden oder ſcharfen Takt, leich-

leichbeweglicher Rhythmus ohne lange und zwar wo möglich ununterbrochene, einfache Bewegungs-Reihen, denn einfache Schönheit theilt das Ganze nur in wenige Theile, und Anmuth des Reimes sind daher seine wesentlichsten Erfoderniße. Bey diesem Grundkarakter der Schönheit ist es daher auch ein sicherer Bürge für den musikalischen Werth des Volksliedes, wenn es vom gemeinen Mann gern aufgefaßt wird, und sich schnell und allgemein verbreitet.

2) Das hohe Volkslied, oder der Rundgesang mit einem reflektirenden Chor, ist die zweyte lyrische Dichtungsart. Hierher also gehört insbesondere das Kriegslied mit dem Karakter der Marsch-Musik. Kolossal im Ganzen, die Melodie einfach, aber gewagt, der Takt scharf, das Tempo feurig. Hierher gehört ferner das Tischlied, welches der Freude gewidmet ist, nicht aber der Lustigkeit. Sein Karakter der Schönheit ist daher Erhabenheit und Zartheit als Gegensätze angewendet, wodurch es die Extreme der freudigen Empfindungen ausspricht.

Ein Volk, das keine Volks- und Nationals-Lieder hat, ist arm an Empfindungen. Der Geist des Volkes spricht sich in seinen Liedern aus. Sind diese kräftig und erhaben, so ist es auch das Volk, sind sie nur schmutzig, so erweist dies mehr als alles die Versunkenheit der Sitten, des Geistes und der Empfindungen eines Volkes.

3) Ohnfehlbar das erhabenſte der Geſangmuſik iſt die heilige Ode, oder der Choral. Alles ordnet ſich der einfachen und erhabenen Melodie und Harmonie unter. Der Takt iſt nie ſcharf, nie eilend, kein heftig ſtechendes Forte, kein zu ſchnell ermattendes Piano, ſondern Krescendo und Decrescendo wechſeln, kein zu ſehr theilendes Pizzikato, ſondern ein volles Portament und ein langſames Geſammtzeitmaaß ſind hier an ihrem Ort, um dadurch die Kraft der Melodie und Harmonie, als das Vorherrſchende, um ſo fühlbarer zu machen.

4) Das elegiſche, wie das heitere, höhere Lied, kommen dem gemeinen Volksliede am nächſten, nur unterſcheiden ſie ſich durch eine reichere Melodie und ſchwereren Takt von ihm. Sie tragen vorzüglich den Karakter der zarten und ſogar zierlichen Schönheit an ſich, und eignen ſich daher auch für das Komiſche. Hierher gehört auch das idylliſche Lied und das Ständchen, ſo lange ſie keine erzählende Form an ſich tragen. An Liedern dieſer Art mangelt es jetzt nicht. Sie liegen dem gewöhnlichen Leben der gebildeten Stände zu nahe, um nicht von ihnen vorzüglich geſucht zu ſeyn. Deſto mehr mangeln jetzt gute Chorale.

§. 125.

Bey epischen Gedichten kann der Komponirer nicht vorsichtig genug wählen. Schon den Umfang der Gedichte muß er überall berücksichtigen, und bey den epischen am strengsten. Denn, wie Erzählung überall nur dem Worte mehrentheils möglich ist, so würde das Hinderniß, welches die Fälle des Gesangmäßig der fügetten Erzählung in den Weg legt, um so fühlbarer werden, wenn das Gedicht lang ist. Die bekanntesten, epischen Dichtungsarten für den Gesang sind:

a) Die Romanze, in welcher sich die spanischen und italiänischen Dichter und Komponirer vorzüglich hervorgethan haben. Die Romanze nimmt die Schilderung ernster und tragischer Situationen auf, aber sie hüllt sie in einen Schleyer, führt sie nicht, wie das wahre Heldengedicht aus, darum eignet sich die Musik allerdings ganz vorzüglich für die Romanze, wie man im Allgemeinen schon den Ton romantischer, als das Wort nennen kann.

b) Die Ballade. Hier herrscht eine größere, lebendigere Ausführung der Erzählung, als in der Romanze, darum verliert diese Art der Gedichte durch den Gesang. So meisterhaft vorzüglich Zumsteg und Romberg die Balladen behandelt haben, so wurden doch ihre trefflichen Werke zwar als Versuche hoher Naturen günstig aufgenommen, aber sie erhalten sich nicht, und dieß liegt nicht in den Komponisten, sondern in dem

innern

innern Widerſpruch zwiſchen der feurigen Erzählung der Ballade und der Eigenthümlichkeit der Geſang-Muſik. Hierzu kommt, daß die Erzählung der Ballade, welche die verſchiedenartigſten Karaktere redend einführet, bey der weitſchrittigern Tonleiter der Geſang-Muſik auch einen häufigen Stimmenwechſel, z. B. aus dem Alt in den Sopran und Tenor, nothwendig macht, der nicht jeder Stimme, wenigſtens nicht in gleicher Vollkommenheit, möglich iſt. Und wird die Ballade von verſchiedenen Stimmen geſungen, ſo wird die Einheit des Erzählers aufgehoben und in eine dialogiſche Darſtellung der Erzählung verwandelt.

c) Steht es ein heiliges Epos, ſo iſt dieſes von den größern, epiſchen Gedichten noch am eheſten für den Geſang anwendbar, nur darf ſein Umfang nicht zu groß ſeyn. In dem heiligen Epos ſind die Karaktere durch wenige äußere Handlungen bezeichnet, und dies ſchon ſtört den Eindruck des Geſanges weniger und wird durch den Geſang weniger geſtört. Dagegen das eigentliche Heldengedicht ganz unpaſſend für den Geſang ſeyn würde. Oſſian's Sänge ſtellt man mir vielleicht entgegen? Sie ſind, wie mich dünkt, mehr romantiſch als epiſch, wodurch ſelbſt die Versmaaße dem Geſange angemeſſener wurden. Dagegen, wenn man die Ilias mit ihren Hexametern in Muſik ſetzen wollte, würde Homers Geiſt und Wohlklang zugleich verloren gehen.

Das heilige Epos iſt häufig von den Komponiſten für kirchliche Oratoria benutzt worden, und hier iſt dieſe Dichtungsart ganz an ihrem Orte. Allein es giebt noch zwey Dichtungsarten, welche den Uebergang in die dramatiſche Dichtung zu machen ſcheinen, und die daher jetzt erwähnt zu werden verdienen.

d) Die eine iſt das lyriſche und romantiſche Selbſtgeſpräch. Hier repräſentirt keine Reihe der Thaten einen Karakter, ſondern eine Empfindung wird perſonifizirt. Das Geſpräch borgt eine Geſtalt, aber es iſt nur eine allgemeine Empfindung, welche ſich ausſpricht. Hierher z. B. Gedichte wie Schäfers Klaglied von Göthe. Das Lied iſt kein Operngeſang, nicht den Karakter des Schäfers verlebendigend, ſondern es iſt eine Empfindung, die ſich nur in die Geſtalt des Schäfers hüllt. Wir kennen nach dieſem Liede keinen Karakter, ſondern eine liebende Klage, wie ſie als Ideal jedem Hirten beygelegt werden könnte.

e) Aehnlich dem ſind die dialogiſirten Oratoria. Hier ſind die Perſonen, welche redend und ohne Handlung eingeführt werden, keine dramatiſchen Karaktere, ſondern nur perſonifizirte Empfindungen. Dies halte ich für durchaus weſentlich, wenn das Oratorium nicht Oper, nicht kirchliche Oper werden ſoll, wie es ehedem kirchliche Schauſpiele gab. Nicht der bibliſche Gegenſtand allein macht das Oratorium zum Oratorium, ſondern die Behandlung deſſelben. Der Unterſchied zwiſchen

ſchen dieſer nur dialogiſirenden Dichtungsart und der wahrhaft dramatiſchen muß ſo feſt und tief begründet ſeyn, daß ein Oratorium nie mit der Oper verwechſelt werden könne, auch wenn man dieſe, ohne alle Handlung, nur im Konzert durch verſchiedene Stimmen abſingen läßt.

Bey dem Liede, der Romanze und ähnlichen Geſängen ordnet ſich das Akompagnement ganz dem Geſange unter, im Oratorio aber fodert auch die Inſtrumental-Muſik ein größeres Recht, denn ſie ſelbſt iſt, wie oben gezeigt, eine Abbildung dieſer Dialog-Form.

§. 126.

Daß die Inſtrumental-Muſik nicht wahrhaft dramatiſch werden könne, fühlt ſich lebhaft genug. Auch der Geſang kann nicht vollkommen dramatiſch werden, weil ſeine vervielfältigte Tonſchwingung an ſich ſchon bey weitem überwiegend die ſubjektive Erhebung verkündet, was bey aller objektiven Darſtellung je beſſer, je mehr ſich verbergen muß.

Oper heißt die dramatiſche Dichtungsart der Geſang-Muſik. Handlung und Geſang ſollen ſich vereinen. Wie iſt das anders ſchön möglich, als wenn der Geſang als eine Folge der Situation des Gemüthes Handlung wird. Hierdurch wäre die Grenze der Oper beſtimmt. Wenn der Geſang nicht im Gemüth der Handelnden begründet und durch das Gemüth hervorgeführt iſt, ſteht er am unrechten Platz. Wohl

giebt es einen tragischen Tanz und so auch einen tragischen Gesang, eine tragische Situation des Geistes und Herzens nehmlich, welche zum Tanz, wie zum Gesang antreibt, aber es ist, streng geprüft, keine gesungene Tragödie und keine getanzte möglich. Leider aber wagt sich unsere Operia Seria gern an die Tragödie, doch kommen ihr die Operndichter zu Hülfe, verwandeln die Tragödie in ein Mittelding zwischen Tragödie und Lustspiel, und so entsteht das gesungene Machwerk, welches hermalen Oper heißt, in welchem jedoch nicht selten einzelne Lieder und Chöre schön sind; die Kompositeurs verschwenden die Silberblicke ihres Genius an Einzelheiten, und der Geschmack unsers Theaterpublikums ist gefällig genug, von einer Oper mehr nicht, als: 1) fliegenden Staub im Kerzenlichte bunt gemahlt, für das Auge, 2) für das Ohr Waldlieblichkeit sogar mit Blättergeräusel und Grillen ausgeschmückt, 3) für das Herz einen gesponnenen Faden der Gefahr, welcher sogar die Wiederholung einer und derselben Situation erlaubt, weil der Kompositeur den ersten Theil seines Quartetts, Quintets oder Chors gern noch einmal hören lassen will, 4) für den Verstand Wortspiele zu verlangen. Ja, am glücklichsten wird das Theater-Publikum in den Logen und im Parterre, wenn die Oper als komisch sich ankündigt. Der Buffo zeigt dann, wohin man den Gesang ausziehen und renken kann, er ist dann im strengsten Sinne keine musikalische Travestie, sondern Travestie der Musik, in welcher der Gesangton, oft in seiner ihm irgend möglichen,

sten, niedrigsten Gestalt, als Geschrey erscheinen muß. Man prüfe sich nur einmal selbst, wenn jetzt in irgend einer ernsten Situation der Oper die Hauptpersonen vom höchsten, musikalischen Aufschwunge ergriffen werden, indeß der Buffo dazwischen seine possenhafte Musik hören läßt. Entweder man muß sich dieser Posse überlassen, und über die Karrikatur der Töne lachen, oder, will man sich zu der höhern, edlern Musik der übrigen erheben, so stört der Buffo.

Es giebt eine Zusammenstellung des Komischen und Ernsten, welche sogar tragisch wirkt. Shakespear zeigt sie uns oft, aber diese verträgt keine opernmäßige, d. h. keine beynahe endlose Wiederholung. Jene Zusammenstellung, der Liebling des Humors, wirkt wie Blitze, welche zum Himmel hinauf fahren. Läßt sich denn der Blitz aufhalten? Läßt er sich wiederholen? Das Komische des Gesanges, wohl unterschieden von dem im Allgemeinen nur heitern, freyen Gesang, ist nie hoch-, sondern nur niedrig-komisch und geht daher meistens aus einer Nachahmung des Gemeinen hervor.

Da ich hier nicht von der Oper überhaupt, sondern nur von ihr als dramatischer Musik-Form sprach, so werde ich zu seiner Zeit bey ihrem gesammten Wesen mehr verweilen.

§. 127.

Der Stand der Musik überhaupt ist dermalen ohngefähr folgender: In Gesang- und Instrumental-Mu-

ſit wendet man bey weitem mehr den Wechſel zwiſchen roher und veredelter Natur der Töne, als die letztere an. Der Geſang, beſonders der Oper, gleicht nur allzuoft dem geſelligen Geſchnatter eines neugierigen Haufens auf dem Jahrmarkte. Stärke der Inſtrumente und der Stimmen nimmt die Stelle der muſikaliſchen Fülle ein. Unſere Orcheſter-Muſik, auch ohne Trommel, Triangel und Becken, ſtellt ſich der Janitſcharen-Muſik zu ſehr an die Seite durch das Hervorbrechen der rohen Natur der Inſtrumente. Hat unſere Oper die alte Arie mit großen Läufern billig verbannt, ſo ſind nun in den Kavatinen u. ſ. w. deſto mehr Kadenzen angebracht und die Sänger verwandeln zu viele einfache Sätze in Läufer und Verzierungen. Wenn ein Inſtrumental-Konzert ohne Geſang-Muſik angekündigt wird, ſo kommt Niemand; nicht aber darum, weil unſere Geſang-Muſik ſo vortrefflich geworden, ſondern weil die Inſtrumental-Muſik, nur dem Verſtande huldigend, der Sucht geopfert worden iſt, Fertigkeit hören zu laſſen, bey welcher das Herz nichts gewinnt. Dieſe Sucht endlich erzeugte wiederum die mancherley Züge und Regiſter an den Inſtrumenten und die Ueberhäufung der Konzerte mit Variazions-Muſik.

§. 128.

Kunſt, welche Werke mit nur ſichtbarer Form hervorbringt, iſt im Gegenſatz der Muſik, Kunſt des Raumes genannt worden. In der Muſik, welcher Bewegung

wegung zum Grunde liegt, theilt der Raum die Zeit für das Ohr ein und erhebt jeden Abſchnitt zu einem Ganzen, reihet mehrere Abſchnitte zuſammen zu einem größern Ganzen. Auch das Auge erkennt das Nacheinander, die Zeit an dem Raume, als der ſichtbaren Bewegung der Körper. Sichtbare Schönheit hat alſo vor der Muſik, welcher nur die Schönheit der Bewegung möglich iſt, die reine Schönheit des Raumes, die Schönheit der Körper, auch ohne daß ſich dieſelben bewegen, voraus. Allein, wenn man die Kunſt in Künſte der Zeit und Künſte des Raumes eintheilt, ſo iſt dieſe Eintheilung zu beſchränkend, denn die letztern ſchließen die Kunſt der Handlung aus. Schlegel ſahe ſich daher auch genöthiget, die Mimik nur als Theil der dramatiſchen Kunſt zu betrachten, obgleich Mimik nicht allein Theil der Schauſpielkunſt ſeyn, ſondern auch für ſich angewendet werden kann, die Schauſpielkunſt aber nur ein Theil der redenden Kunſt und dieſe wiederum die Vereinigung der Mimik und Sprache iſt, wenn nehmlich Rede eben ſowohl den ſichtbaren, als hörbaren, geiſtigen Ausdruck andeutet.

§. 129.

Die geiſtige Schönheit iſt nach gleichem Prinzipe zu betrachten, wie die ſinnliche, und auf beyde ſind die von mir aufgeſtellten Kathegorieen der Schönheit anwendbar. Wenn aber ſinnliche Schönheit und geiſtige verglichen werden, ſo iſt dieſe die edlere, dem Edlern

in uns nähere, und wenn wir die geiſtige Schönheit mit der ſinnlichen in voller Vereinigung und Uebereinſtimmung ſehen, ſo giebt dies dem Kunſtwerke ſeinen höchſten Werth. Ja, die geiſtige Schönheit kann nur ſichtbar werden durch die ſinnliche. Aber es kann ſichtbare, ſinnliche Schönheit, ohne den mindeſten Anklang der geiſtigen geben. Hinter den ſchönſten Formen kann z. B. die Dummheit ſich verbergen.

Wenn wir Portraits betrachten, ſo ſpricht oft aus einer häßlichen Geſtalt ein erhaben-ſchöner Geiſt. Die geiſtige Schönheit iſt in ſolchen Geſtalten durch nur einzelne Theile als ſinnlich ſchön ausgedrückt. Oft verräth nur der Glanz, nur das Feuer des Auges den Geiſt. Dagegen ſehen wir auch Portraits von hoher, ſinnlicher Schönheit, welche uns zu gleich-geiſtiger Schönheit Hoffnung machen und uns täuſchen. Streng betrachtet iſt es auch irgend etwas Spezielles in der ſinnlichen Schönheit, welches uns den Mangel der geiſtigen Schönheit verräth.

Schon auf dieſe Weiſe entſteht die Verſchmelzung der verſchiedenen Kathegorieen des Schönen an jeder Geſtalt, welche Geiſtiges ausdrücken kann. Wie alſo der Geiſt erhaben, ſein Körper aber zart-ſchön, oder wie dies umgekehrt der Fall ſeyn kann, ſo ſtehen auch die Kathegorieen der Schönheit nicht ſelten rein verſchmolzen und gleich an Geiſt und Körper da, und in dieſem Falle wird auch die Phyſiognomik richtige Folgerungen von der Grundbildung des Körpers auf die Anlagen der Seele machen können.

Wenn

Wenn wir im Allgemeinen eine weiblich erhabene Schönheit, z. B. eine Juno, betrachten, ſo wird ſich das Weibliche dennoch als ein Zarteres gegen das Männliche verrathen und dadurch die Schönheit nicht rein erhaben, ſondern mit zarter Schönheit verſchmolzen erſcheinen. Die Verſchmelzung der Kathegorieen der Schönheit iſt es, welche uns die Benennung der Schönheit einer einzelnen Geſtalt oft ſo ſehr erſchwert, und um richtiger zu urtheilen, beſonders in der bildenden Kunſt, müßte man ſtets die verſchiedenen, relativen und beſondern Arten der Schönheit, für die verſchiedenen Geſchlechter und Alter, von jenen allgemeinen Kathegorieen der Schönheit ſelbſt ſondern, oder aufſuchen, wie ſich dieſe an jenen bewähren.

Die erhabene Schönheit erkennen wir unter allen Kathegorieen der Schönheit darum zugleich für die höchſte an, weil wir ſie bis zu dem Höchſten in uns, bis zu dem einen über alles herrſchenden Lichtpunkte des Geiſtes verfolgen können. Ueber jene höchſte Stuffe des Geiſtigen hinaus giebt es für uns nur Gott, und dieſen können wir nicht ſchön, nicht häßlich nennen.

Wenn man ſich nun fräge, wie kann das geiſtige Schöne durch ſichtbare Formen ausgedrückt werden? ſo könnte man, jedoch nicht befriedigend, antworten: durch den mimiſchen Ausdruck, bald des Bildes, bald der Handlungen. Nichtbefriedigend, denn dieſer mimiſche Ausdruck ſelbſt kann wiederum zurückgeführt werden auf Schönheit der Bewegung und Schönheit des bewegungsloſen Seyns. Jene Schönheit der Bewegung wieder-

wiederum läßt ſich zurückführen auf die Schönheit der Linien, dieſe, die Schönheit des bewegungsloſen Seyns, nicht allein auf die Schönheit der Linien, ſondern auch auf die der Flächen, auf die Schönheit der Farben, des Schattens und Lichts.

Wenn man verſchiedene Linien, verſchiedene geometriſche und ſtereometriſche Figuren ſieht, ſo iſt dieſe Verſchiedenheit auch für das Auge Verſchiedenheit ſeines Gefühls, denn daß das Auge ſieht, iſt ſein Gefühl, mithin bringt die Verſchiedenheit deſſen, was es ſieht, die analoge Verſchiedenheit des Gefühls hervor. Von dem Gefühle des Auges gelangt dieſe Verſchiedenheit nicht unmittelbar zu den Verſtand, damit dieſer ausſpreche, worin die Verſchiedenheit z. B. eines Kreiſes von einem Dreyeck, eines Rhomben, von einem Trapezium beſtehe, ſondern dieſe Verſchiedenheit wird auch empfunden, und zwar früher, als ſie von dem Verſtande ausgeſprochen wird. Dieſe Verſchiedenheit war, ſchon hiſtoriſch betrachtet, weit früher empfunden, als es Mathematiker gab, welche dieſe Verſchiedenheit vollkommen ausſprachen. Wird aber jene Verſchiedenheit gefühlt, empfunden und gedacht, ſo muß ſie auch bald ſchön, bald häßlich, oder mehr oder minder ſchön, eben ſowohl objektiv als ſubjektiv ſie betrachtend, genannt werden können. Es iſt daher durchaus nicht Schwärmerey, wenn man von verſchiedener Schönheit der Linien und der ſtereometriſchen Figuren ſpricht, oder wenn man, wie ich oben gethan habe, auszufinden ſucht, warum ein Kreis ſchöner, als ein Dreyeck,

warum

warum wiederum die Ellipse schöner, als der Kreis ist. Allerdings muß eine Linie die schönste unter den Linien, eine geometrische Figur die schönste seyn, aber ganz entgegengesetzt und irrig verführe man, wenn man die Schönheit selbst auf die Schönheit einer Linie zurückführen, eine Schönheitslinie annehmen wollte, denn der Ausdruck der geistigen Schönheit bedarf mehrerer und verschiedener Linien und Figuren, um sichtbar zu werden, und zwar um so mehr, da wir das Geistige nur wahrnehmen in den sichtbaren Formen der Thiere und Menschen. Will man der Schönheit der Figuren nachforschen, so werden alle 1) jenen Unterschied zwischen Kreis und Dreyeck an sich tragen. 2) Der Kreis wird die einfache, das spitze Oval die zarte Schönheit, die Ellipse die erhabene an sich tragen. 3) Ein Quadrat wird einfach schön, ein Parallelogramm erhaben schön seyn, ein Trapezoid aber den Karakter des Wilden, Ungeheuern verrathen. Man beobachte, um dies noch lebhafter zu empfinden, große Felsmassen und führe sie im Geist auf solche Figuren zurück. Man beobachte aufgethürmte Wolken, oder hohe Gebirge, denen man sich so genahet hat, daß man die einzelnen Formen der Berge deutlich unterscheidet.

§ 130.

Wenn man aber den Ausdruck der geistigen Schönheit durch sichtbare Formen nicht bis zur Verschiedenheit jener Linien und Figuren zurückführen will, so thut

thut er sich auf zweyerley Weise kund. Am lebenden Wesen bald durch charakterlose, bald durch charaktervolle Schönheit. In der Landschaft zeigt sich das menschlich Geistige nur als ein Abdruck durch die Werke der Erfindung und des Fleißes, z. B. durch das geackerte Feld, durch das Gebäude, die Hofmauer u. s. w. Aber das Göttliche verkündet sich uns in der belebten, wie in der leblosen Natur durch die mannigfaltigsten Formen, und in der Landschaft hält uns die Betrachtung des menschlich Geistigen nicht ab, das Göttliche wahrzunehmen. Die Landschaft ist daher auch, nach meiner Meynung, ganz besonders jener Darstellung des göttlichen Geistes durch die leblose Natur gewidmet. Die sogenannte Staffage auf dem Landschafts-Gemählde, wenn sie einen klaren, mimischen Ausdruck verräth, schadet und stört den Eindruck der Landschaft. Der Ausdruck des Thiers, wie des Menschen, liegt uns selbst viel zu nahe, als daß er uns nicht sogleich anziehen und darüber von der Landschaft abziehen sollte.

§. 131.

Die romantische Schönheit ist der Kunst mit sichtbarer Form an Thier und Mensch nur möglich, durch den Ausdruck des Geistigen, und in der Landschaft durch Ferne, Licht und Nebel.

Alle übrigen Kathegorieen der Schönheit kann die Kunst der sichtbaren Formen sowohl am Ausdruck des Geistigen, als auch an den körperlichen Verhältnissen, erreichen.

§. 132.

§. 132.

Was wir im Zuſtand der Ruhe ſehen, zeigt jeden Stoff und ſeine Form, wie beyde ſeiner Weſenheit unentbehrlich ſind. In der Bewegung bleibt der Stoff derſelbe, aber die Form verändert ſich. Es bewährt ſich hier die Geſchmeidigkeit des Stoffes, ſeine Fähigkeit, andere Richtungen anzunehmen, oder es bewähret ſich, dem entgegengeſetzt, ſeine Starrheit. Wenn ein Fels vom Berge herabſtürzt, nehmen wir ſeine Starrheit nur deſto lebhafter wahr, wenn ſich der Baum im Winde hin und her bewegt, eine ausdrucksloſe Geſchmeidigkeit, bey dem Thiere aber verräth die Bewegung Inſtinkt und der Menſch endlich enthüllt durch ſeine Bewegungen den höherer Ausbildung fähigen Geiſt. Die Bewegung der Menſchen daher, in ſo fern ſie durch den Geiſt beſtimmt wird, in ſo fern ſie geiſtiger Ausdruck iſt, heißt Handlung in engerer Bedeutung, denn in der weitern, in der gemeinen Bedeutung wird jede Bewegung des Menſchen Handlung genannt.

Der Zuſtand des Thieres iſt, ſtreng genommen, nie ein vollkommen ruhiger, ſondern nur das Beharren in einer Richtung, bey welcher der Körper ſich am wenigſten anſtrengt, heißt ſeine Ruhe. Man kann nicht ſagen, daß entweder Liegen, oder Sitzen, oder Aufrechtſtehen eine abſolute Form des Thieres auf eben die Weiſe ſey, in welcher z. B. der Baum ſich zeigt, wenn er, nicht vom Winde bewegt, in aller Ruhe grünet.

Werden

Werden Stoff und Form sichtbar dargestellt, wie sie ein Augenblick zeigt, so entsteht das Bild im allgemeinsten Sinne des Wortes. Wird aber das Leben als eine Reihe von Bewegungen eines und desselben Gegenstandes für das Auge versinnlichet, so entsteht Handlung. Hiernach theile ich die Kunst mit sichtbarer Form vor allen ein in Kunst

1) des Bildes mit todtem Stoffe und
2) der Handlung und des Bildes mit lebendem Stoffe.

Jene umfaßt die Plastik, Mahlerey, Zeichenkunst u. s. w. Diese die Mimik und Künste, die aus ihr hervorgehen, gesondert von der Schauspielkunst, in welcher sich hörbare und sichtbare Form, Sprache und Mimik, wie in der redenden Kunst überhaupt vereinigen, zu welcher die Schauspielkunst gehört. Von den Spielen abgerichteter Thiere kann hingegen nicht die Rede seyn, obgleich diese Spiele allerdings Spiele der Handlung zu nennen sind. Auch giebt es Nachahmungen der Künste des Bildes und der Handlung zugleich, Uebergänge von der einen zur andern. Ob sie gleich Kunstwerke hervorbringen können, die man niedlich, zart und schön mit Recht nennen darf, so beschäftigen sie dennoch nur die niedere Phantasie. Hierher zähle ich das Marionettenspiel, welches bald die Nachahmung des Ballets und der Pantomime, bald die Nachahmung des Schauspiels überhaupt ist. Hier wäre ferner das chinesische Schattenspiel zu nennen, welches eine Verbindung von Zeichenkunst und Pantomime ist. Es kann dieses Spiel

einen

einen sehr angenehmen Genuß gewähren, aber es vermag, wie das Marionettenspiel, keinen hohen, geistigen Karakter anzunehmen.

§. 133.

Mahler und Bildhauer gab es unbezweifelt früher, als Schauspieler, und zwar darum, weil das Leben selbst die Schauspielkunst in Ausübung bringt, und es daher mehr Abstraktion voraussetzt, das Leben zur Kunst zu erheben. Die Kunst durch Handlung aber wiederum, weil sie der menschlichen Natur so innig einverleibt ist, entwickelte sich dennoch früher in dem Menschen, als die Kunst des Bildes. Das Kind entfaltet sich gar nicht anders, als in gewissem Sinne durch Ausübung der Schauspielkunst. Das Kind ahmt unter allen Völkern den Erwachsenen nach, repräsentirt verschiedene Karaktere, und dann erst fängt es zu zeichnen und zu schnitzeln an. Gefühl der Freude erzeugte höchst wahrscheinlich weit früher Gaukeley und Tanz, als man mit Ernst Mahlerey und Plastik ausübte.

§. 134.

Die Kunst des Bildes und seine Schönheit liegt der Schönheit der Handlung stets zum Grunde. Diese ist die fortgehte Reihe schöner Bilder, jedoch darum keine Bilder-Gallerie, in welcher das Verschiedenartigste neben einander gestellt ist. Vielmehr sind alle Bilder

der schönen Handlung im innigsten, geistigen Zusammenhang. Sie können von verschiedener Schönheit und in verschiedenen Graden schön seyn, aber ihr Zusammenhang wird als ein Ganzes betrachtet und entspricht dann einer, oder der andern Kathegorie der Schönheit in mehr oder minderem Grade.

§. 135.

Es giebt zweyerley Bilder, eines der Ruhe, eines der Bewegung. Jenes stellt alles in solcher Richtung dar, durch welche die Wesenheit, ohne Rücksicht auf die Fähigkeit sich bewegen zu können, sichtbar wird. Die Bäume ruhen und Blätter und Zweige, kein Lüftchen verändert die Lage, zu der sie aufwachsen. Der Strom schlägt keine Welle, kein Vogel fliegt in der Luft. Das Bild der Bewegung hingegen ergreift die Gegenstände in dem Augenblicke, wo sie ihre eigenthümliche Richtung verlassen haben, wo sie sich in einer nur bedingt nothwendigen Richtung zeigen. Objektif dies bezeichnet, wird auf dem Bilde der Ruhe die absolute Form, auf dem Bilde der Bewegung die relative Form der Gegenstände dargestellt. Jenes Bild der Bewegung ist jedoch nur ein Augenblick, das Glied aus einer Reihe von Bewegungen herausgehoben und festgehalten.

§. 136.

Die Kunst des Bildes hiernächst scheide ich wiederum in 3 Klassen:

1)

1) Jenachdem ſie einfache Stoffe, als Stoffe benutzend und alſo deren Form zugleich verändernd, Formen in der Natur um den Menſchen her und ihn ſelbſt nachahmt, und ſo das Geiſtige als zur Natur gehörend ausdrückt. Hierher zähle ich Plaſtik, Mahlerey, Zeichenkunſt, Kupferſtecherkunſt u. dergl. Der Stein wird Stoff des Gebildes, und man haut aus ihm die Geſtalt eines Thieres. Bey der Mahlerey werden die Farbenſtoffe benutzt, um ein hiſtoriſches Gemählde, oder eine Landſchaft darzuſtellen.

2) Hiervon durchaus verſchieden iſt es, wenn die Formen der Stoffe ſelbſt unverändert bleiben und nur zu einem ſchönen Ganzen vereinigt werden. Dies geſchieht in der Baukunſt.

3) Die dritte Klaſſe der Kunſt des Bildes zeichnet ſich dadurch aus, daß ſie Werke hervorbringt, die nicht Nachahmungen der Total-Form von Gegenſtänden um den Menſchen her, ſondern nur Nachahmungen von Formen ſind, die jenen zum Grunde liegen, alſo ſtereometriſche Formen. Dieſe Klaſſe der Kunſt des Bildes hat nur eine Kunſt aufzuweiſen: die ſchöne Baukunſt nehmlich. Nirgend in der Natur, ohne von Menſchenhand hervorgebracht, zeigt ſich ein Tempel, oder ein Obelisk, eine Pyramide, ein Pallaſt; aber der Obelisk, die Pyramide u. ſ. w. finden ſich in den ſtereometriſchen Geſtalten der Kryſtalle. Der Menſch fand und

erfand dieſe Formen, weil auch ihre Schönheit in ſeinem Weſen gegründet, mit ſeinem Gefühle verwandt iſt, weil zwiſchen ſeinen Empfindungen und jenen ſtereometriſchen Geſtalten eine analoge Beziehung Statt findet. Selbſt alle Formen der ſinnlichen Künſte für äußere, ſinnliche Zweckmäßigkeit gingen aus dieſem Verhältniſſe jener Geſtalten zum Gemüthe hervor. Der Menſch wollte ſich vor dem Regen ſchützen, der Regen fällt von Oben, dies erzeugte die Idee eines Daches über dem Haupte; aber die ſchöne Form des Daches ging aus jener analogen Beziehung der ſtereometriſchen Figuren zu der Empfindung hervor.

§. 137.

In der erſten Klaſſe der Künſte des Bildes unterſcheide ich

a) ſolche, deren Werk auf einer Fläche entſteht und Fläche bleibt, aber nach Geſetzen der Perſpektiſe und Optik Täuſchung der Sonderung und Rundung gewährt. Hierher gehört 1) die Zeichenkunſt, 2) Kupferſtecherkunſt, 3) Mahlerey, 4) Moſaik-Arbeit.

b) Hiernächſt unterſcheide ich in dieſer Klaſſe die Künſte, welche ihre Werke, wie aus dem Kern heraus, nach allen Richtungen hin entſtehen laſſen, die ohne Perſpektiſe gleichſam für den Taſtſinn arbeiten, und

und deren Werke eben deshalb für das Auge perspektivisch scheinen, ohne dazu nach gearbeitet zu seyn. Werke der Mahlerey hingegen scheinen perspektivisch, weil sie hiernach gearbeitet sind.

Hierher gehört:

1) die eigentliche Plastik, in welcher sogar Gestalten, die hoch zu stehen kommen, bisweilen perspektivisch gefertigt werden. Zu dieser wiederum zähle ich als Werke die Bildsäule, den Kameo, das Basrelief.
2) Der hohle Stich, oder die Arbeit des Steinstechens, welcher die Gemme erzeugt.
3) Die Formung, als z. B. der Geschirre, der Oefen, und das Bossiren in Wachs und Thon.
4) Der Guß, z. B. Gyps- und Metall-Guß.

§. 138.

Mich plastik, Mahlerey und Zeichenkunst waren früher als Plastik, jedoch nur in gewissem Sinne. Nur wenigen verhilft es der plastische Sinn in solchem Grade angeboren, daß er sich nicht auch dem Lernen für das Zeichnen entwickelte. Die meisten Kinder zeichnen erst mit den Augen Umrisse in den Sand, ehe sie zu schneiden, zu formen beginnen, dagegen sind große Bildhauer, in welchen der plastische Sinn vorherrschend ist, selten große Zeichner, und nicht einzig darum, weil ihre Hand sich an den schweren zu üben-

renden Meiſel gewöhnt hat, ſondern weil ihnen die Anſchauung des Gegenſtandes auf einer Fläche unmöglich iſt. Dem Bildhauer erſcheint nichts im Schatten und Licht, aber alles erkennt ſein Auge, als wäre der Taſtſinn zugleich im Auge. Ihm ſchweben alle Profile zugleich vor. Michael Angelo Buonarotti werde mir nicht eingewendet. Ausnahmen kann Niemand beyweiſen. Es gab einen großen Mann, der Bildhauer, Mahler und Zeichner zugleich in vollendetem Grade war, und dieſer war Michael Angelo Buonarotti.

§. 139.

Alles Sichtbare wird von der Kunſt des Bildes zum Gegenſtand erwählt. Aber ſchon hiernach laſſen ſich die Werke dieſer Kunſt in zweyerley Richtung beurtheilen:

1) Nach dem technischen Verdienſte. Inwiefern das Werk die Formen der Natur bald mehr bald minder getreu wieder giebt, und dieſe Treue mit mehrerer oder minderer Fertigkeit dargethan iſt.

2) Nach dem Werthe des Gegenſtandes, den das Werk darſtellt für den Geiſt. In dieſer letzten Beziehung klaſſifizire ich wiederum die Werke des Bildes auf folgende Weiſe:

a) Die niedrigſte Stufe ſtellt einzelne Gegenſtände der lebloſen Natur dar. So z. B. die einzelne Blume, einen Felſen u. ſ. w.

b)

b) Schon den Geiſt mehr beſchäftigend werden Gegenſtände derſelben Art neben einander und zu einander geſtellt, nach einer Idee der Zweckmäßigkeit, z. B. in Blumenſtücken und Fruchtſtücken.

c) Auf der dritten, höhern Stuffe ſuche ich die treue Nachbildung des Todes. Hierher die Küchenſtücke und das ſogenannte Stillleben, als die Vereinigung dieſer und der zweyten Klaſſe.

d) Ueber dieſe das Thierſtück und die Abbildung der Menſchen mit nur anatomiſcher Wahrheit.

e) Noch höher ſtelle ich die Landſchaft.

f) Auf die ſechſte Stuffe ſtelle ich die Darſtellung des karaktervollen Thieres und Menſchen, das geſellige und thätige Leben der Menſchen.

g) Auf die ſiebente Stuffe ſtelle ich die Allegorie.

h) Dann folgt das hiſtoriſche Bild.

i) Am höchſten ſteht die Darſtellung des Göttlichen in menſchlicher Geſtalt, für uns die höchſte karakterloſe Schönheit.

§. 140.

Die eigentliche Plaſtik iſt in der Wahl der Gegenſtände weit eingeſchränkter, als die Mahlerey. Die Plaſtik, ohne Perſpektiſe arbeitend, kann nur den Menſchen, das Thier höchſtens und die Pflanze ſich zum Gegenſtand der Abbildung wählen. Ja, da ſie es mit einem unbiegſamen, farbenloſen Stoff zu thun hat,

ſo giebt ſie ſogar ihren Menſchen und Thieren nicht den Grad des Lebens, den ſie ihnen geben könnte, wenigſtens giebt es von dieſer Regel nur wenige Ausnahmen. Die Plaſtik, z. B. um weniger Leben zu geben, läßt das Auge ihrer Statuen meiſtens ſternlos. Am reichſten, dem zu ergreifenden Stoffe nach iſt von allen Künſten das Bildes die Mahlerey.

§. 141.

Dem Bilde, welches die Darſtellung einzelner Gegenſtände lebloſer Natur enthält, gab ich den geringſten, innern Werth. (Bey dem Bilde aber denke man noch nicht an ein Gemählde.) Der Geiſt des Künſtlers ergreift bey jenem Bilde nichts mehr, als die ſinnlichen Eigenſchaften des Gegenſtandes, ſeine Formen, ſeine Farben, ſeinen Glanz oder Schimmer und ahmt ſie nach. Dieſe Bilder können nur durch ihren Fleiß und durch die vollſtändige Ausführung gewinnen, welche ſelbſt die Betrachtung durch das Mikroſkop verträgt.

Die Blumen- und Fruchtſtücke, welche dieſe Gegenſtände neben einander, nach einem ſchon etwas höhern Zwecke, zu Erreichung nehmlich eines lieblichen Farben- und Formen-Spiels ſtellen, ſind Werke höherer Art, als jene. Betrachtet man ein Blumenſtück in ſolcher Entfernung, wo man die einzelnen Blumen nicht mehr erkennt, und trägt es alsdann noch einen angenehmen Farben- und Formen-Wechſel in ſich, ſo ſpricht dies ſchon für die Anordnung des Bildes. Indeß iſt die

Schön-

Schönheit dieſer Stücke höchſtens nur eine zarte, und je treuer die Natur nachgeahmt wird, deſto mehr gewinnen dieſe Stücke.

Aber wir ſehen auch, beſonders in der Stickerey, Blumen- und Stauden-Formen, und überhaupt Geſtalten, die in der Natur gar nicht vorkommen, und dennoch gefallen ſie, dennoch werden ſie ſchön genannt! Es giebt alſo Grundformen, (ſo der Pflanzen, und ſo auch der Thiere u. ſ. w.) welche nicht die einzelne Art, nicht das einzelne Geſchlecht, ſondern nur eines, oder das andere Natur-Reich andeuten, und daher ganz unendlich ſich vervielfältigen laſſen, entweder je nachdem ſie in der Natur vervielfältigt erſcheinen, oder wie ſie nur in der Phantaſie möglich ſind. Ja, ſogar Formen aus den drey Reichen der Natur gemiſcht bildet die Phantaſie, und ſo entſtehen die ſymboliſchen Darſtellungen und Arabesken. Verfolgt man dies weiter, ſo kommt man darauf zurück, daß dieſen die ſtereometriſchen Formen und ihre Schönheiten zum Grunde liegen, ſieht, daß dieſe im Grunde unſerer Phantaſie, wenn ſie Bilder ſchafft, durchaus zum Skelett, d. h. zum Kern der ſichtbaren Schönheit dienen. Eine andere Frage iſt: ob wohl irgend eine Form erfunden und gedacht worden, die nicht auch in einem der Naturreiche wirklich vorkomme? Dieſe Frage wage ich nicht zu beantworten. Kann wohl ſeyn, daß die Phantaſie nur ein Spiegel im Menſchen für die Natur um ihn her iſt, in welchem Spiegel aber auch ſelbſt die Geſtalten mittelſt der Einbildungskraft nach allge-

meinen Gesetzen erscheinen, welche der Mensch zuvor außerhalb noch nicht wahrgenommen hatte. Solche Formen, wie die jetzt beschriebenen, nennt man gemeiniglich ideale, weil sie in der Natur um uns her nicht in dieser nehmlichen Zusammenstellung wahrgenommen werden. Macht denn aber das sie ideal, daß sie nicht in der Natur vorkommen, daß sie durchaus fremdartig sind, oder können sie ideal nur als rein schöne Gegenstände genannt werden? Diese Frage stelle ich der neuen mystischen und auf Mystik gegründeten Aesthetik entgegen, die fast jede Darstellung, wenn sie fremdartig und wenn sie symbolisch ist, schön nennt. Arabesken z. B. können ideale Formen zugleich haben, aber nicht weil diese Formen fremdartig sind sind sie ideal. Ja, in der Arabeske allerdings, wo gar keine anderen Formen als solche angebracht werden sollten, weil jede wirklich in der Natur vorkommende Form sogleich das Fremdartige jener zugleich zur Unwahrheit macht, werden diese Formen (oft aus allen drey Naturreichen entlehnt) für uns das Wunderbare, das Geheimnißvolle, das Mystische, Symbolische. Diese Darstellungen beschäftigen jedoch mehr den Verstand, als die Empfindung, oder ergreifen die Empfindung erst vollgültig durch das, was der Verstand des Künstlers in die Darstellung gelegt hatte. **Durch die Arabeske und durch die symbolische Darstellung neigt sich die Kunst des Bildes zur Kunst durch Verstand.**

Durch die Arabeske grenzt zugleich die Schönheit der ganzen Klasse der Kunst des Bildes, welche die Natur

Natur nachahmt, an die zweyte Klaſſe, an die Architektur, daher wir denn auch ſehen, daß die Arabeske zu den architektoniſchen Verzierungen gezählt und angewendet wird.

Die Plaſtik, welche ohnehin nur einen kleinen Kreis von Gegenſtänden nachahmen kann, ergreift aus dieſem Grunde jene ſymboliſchen Darſtellungen noch lieber, als die Mahlerey. Schon der Stein und das Holz, aus welchen die Plaſtik ihre Werke bearbeitet, eignen ſich für dieſe Darſtellungen, welche bey hoher Einfachheit eine große Mannigfaltigkeit der ſtereometriſchen Formen geſtatten. Auch nehmen wir eben deswegen dieſe Darſtellungen bey der Bildhauerkunſt lieber auf, ſchätzen ſie da höher, als wenn ein geſchriebenes Gedicht zur Arabeske wird. Wenn der Bildhauer Geſtalten halb Jungfrauen und halb Fiſche ſchafft, auf ihren Häuptern Becken von Karfunkel anbringt und aus dieſen Lilienſtengel hervortreten läßt, ſo ſind dabey ſchöne ſinnliche Formen möglich, der Gedanke kann wohl noch überdies zart ſeyn, und ſo gefällt uns das Ganze, aber, wenn wir dieſe Arabeske nicht beſchrieben, ſondern als ein geſchriebenes Gedicht vor uns ſehen, ſo ſträubt ſich unſere Empfindung gegen dieſe zweckloſe Fremdartigkeit. Man kann, glaube ich, mit Recht ſagen: Die bildende Kunſt wird die wahre und hohe Myſtik nie erreichen, aber dieſe hinwiederum ſteigt nicht bis zur ſymboliſchen Darſtellung der bildenden Kunſt herab.

§. 142.

§. 142.

Das ſogenannte Stillleben in der Mahlerey umfaßt eigentlich ſehr viel. So zählt man die ruhige, unbewegte Landſchaft hierher, ſo auch das Küchenſtück, den Zuſammentrag von Lebensmitteln aller Art, wenn auf dem Bilde nicht zugleich eine Handlung dargeſtellt iſt. Allein die Landſchaft ſteht höher, ſie ſpricht eine mannigfaltigere Schönheit aus. Die Landſchaft daher rechne ich nicht zum Stillleben. Die andere Art der Bilder, auf denen man oft nur Gefäße und Geräthſchaften, Wildpret u. dergl. Dinge und vielleicht eine lüſterne Katze, oder einen Hund dabey dargeſtellt findet, gewinnen gegen die Blumenſtücke nur durch die Mannigfaltigkeit der Gegenſtände, und können nur durch die treueſte Nachahmung der Natur einen hohen Werth erlangen, nehmlich einen techniſchen, keinen geiſtigen.

§. 143.

Die unbewohnte Landſchaft, weil ſie uns nur den Eindruck des göttlichen Geiſtes durch ſeine Werke in der unbelebten Natur darſtellt, nenne ich die reine Landſchaft. Jede andere, auf welcher belebte Geſchöpfe ſich zeigen und der Fleiß der Menſchen, nenne ich die gemiſchte, 1) weil es ſich uns im Anblick ihrer bey weitem mehr aufdrängt, wie der Menſch Herrſcher auf Erden iſt, als, daß auch er Gottes Werk iſt, 2) weil uns der mimiſche Ausdruck des abgebildeten

Thieres

Thieres und Menſchen, 3) weil uns die Spur des menſchlichen Fleißes ſogleich auf dem Bilde anzieht, wie den Wanderer in menſchenleeren Gegenden. Es iſt kaum möglich, ein ſolches Bild ſcharf anzublicken, ohne die große Verſchiedenheit zwiſchen dem Ausdruck des ruhigen Geiſtes in der Landſchaft und dem mimiſchen Ausdrucke eines Thieres und Menſchen mit Schmerz und Wonne zugleich zu empfinden. Aber eine nur ruhige, menſchenleere Landſchaft iſt darum noch keine Wildniß. In der Darſtellung der letztern erſcheint die ſonſt ruhige, lebloſe Natur gleichſam im Zwieſpalt mit ſich ſelbſt. Der herabhängende Felſen drohet Einſturz, oder die ſich gegen einander lehnenden Felſen ſind die Bürgen einer frühern Erd-Erſchütterung. Die Bäume, vom Winde beſchädigt, gebrochen, ſinken über einander u. ſ. w. So entſteht Wildniß, entſteht die wilde, erhabene Landſchaft. Salvator Roſa wählte dieſe, Ruysdaal jene ſehr gern.

Das Landſchaftsbild wiederum läßt ſich darnach abtheilen, ob es nur den Reichthum eines kleinen eingeſchränkten Raumes mit allen ſeinen Einzelheiten darſtellt, oder ob es uns die ferne Ausſicht und alles in großen Maſſen, ohne Ausführlichkeit der Einzelheiten gewährt, welche nur eine Folge der mehreren Nähe der Gegenſtände und der verſtändigen Beurtheilung derſelben ſeyn kann. Dieſe Spezialität bey Gemählden der Ausſicht zu vermeiden, iſt faſt noch ſchwieriger, als die ſtrenge Ausführung bey nahen Gegenſtänden zu bewerkſtelligen. Gar zu leicht miſcht ſich der Verſtand

ſtand in die Darſtellung dieſer Bilder und bringt eine Ausführung und Deutlichkeit gerade da an, wo ſie gegen die Wahrheit der Empfindung ſtreitet. Wenn Jemand z. B. ein entferntes Haus zeichnet und die Fenſter deſſelben ſieht, ſo wird er ſich leicht denken können, wie die einzelnen Theile dieſer Fenſter ausſehen, und leicht macht er alsdann auf ſeinem Bilde zu deutlich, was in der Natur nur dunkel angedeutet erſcheint.

Ohnfehlbar iſt es das Bild der Ausſicht, welches am meiſten der romantiſchen Schönheit zugehört. Im Grunde iſt die Ausſicht zu jeder Lichtzeit romantiſch zu nennen, aber am meiſten fühlen wir das Romantiſche darin in der Morgen- und Abend-Landſchaft, welche die Augenblicke eines Lichtwechſels darſtellen, ähnlich dem höchſten Punkte einer Handlung, welchem nun eine große Veränderung folgen wird. Der Augenblick des Sonnen-Auf- oder Unterganges iſt in der Landſchaft eben das, was Göthe, in deſſen Propyläen, es kennt an dem Augenblicke, in welchem die Gruppe des Laokoon dargeſtellt iſt.

Das ruhige Seeſtück wirkt auf ähnliche Weiſe, wirkt zu jeder Lichtzeit romantiſch auf uns, aber wohl eigentlich deshalb, weil es ſich der Empfindung unwillkührlich aufdringt, daß wir hier ein Element vor uns ſehen, welches vertilgend uns gegenüber ſteht; ein Element, auf dem wir nicht heymathlich werden können, wenn es gleich die menſchliche Kraft dahin gebracht hat, daß wir darüber hineilen als kühne Schiffer.

Das

Das Romantische läge also bey diesen Bildern in der Verborgenheit des das Ganze durchdringenden, in das Ganze sich verhüllenden Gedankens, der aber nicht erst als Gedanke ausgesprochen wird, um empfunden zu werden. Die Verborgenheit eben ist es, die auf die Empfindung wirkt, nicht der Gedanke. (S. §. 56.) Wenn wir nun das erzürnte Meer sehen, wie es gegen die Klippen anstäubt und kämpft, so vereinigen sich erhabene und romantische Schönheit in dem Bilde. Erblicken wir nun noch außerdem ein Schiff in diesem Kampfe, so erregt dies das Mitleid für die auf ihm befindlichen Menschen, und sehen wir sogar das gestrandete Schiff und die mit dem Elemente ringenden, hülflosen Menschen, so wird die Landschaft selbst immer mehr und mehr nur Mittel werden, eine romantisch-tragische Situation zu enthüllen. Sehen wir endlich, wie die Unerschrockenheit des Menschen, wie sein Heldenmuth, alles Schicksal nicht fürchtend, mit der Rettung der Unglücklichen beschäftigt ist, so hört das Bild ganz auf Landschafts-Gemählde zu seyn, und wird die Darstellung einer tragischen Szene, aber es ist eine solche Darstellung mehr Schilderung des Heldengedichts, als eigentliche Tragödie.

So also kann die Staffage den ganzen Karakter des Landschafts-Bildes verändern. Bilder dieser Art stehen allerdings höher, als das eigentliche Thierstück. Aber da sie Doppeltes wollen, so stelle ich sie weder dem historischen Bilde, noch der reinen Landschaft an innerem Werthe gleich. Der Landschaftsmahler ist am meisten

meiſten ein epiſcher und lyriſcher Dichter, dagegen der hiſtoriſche Mahler ein dramatiſcher Dichter genannt werden kann, und zwiſchen ihnen ſteht der Thierkaraktere-Mahler innen. Jene Landſchaften ſind einer zahlloſen Verſchmelzung der poetiſchen Karaktere fähig. Es ließen ſich hiervon Beyſpiele in Menge anführen, wie ſich bald die Landſchaft als reine Idylle, bald als Idylle und Romanze, bald als heiteres Epos, bald als tragiſches kund thut. Indeß hebe ich hier noch eine Idee eines noch lebenden Mahlers, meines Freundes Tiſchbein in Cutin, aus. Er ſtellte einen ſchönen, felſigen Hügel dar, und unter ihm eine Höhle. Oben ſchlummert der Hirt, und ſein Hund zu ſeinen Füßen, um ihn her ruhen und graſen die Schafe und Lämmer, und unten aus der Höhle hervor tritt ein blutgieriger Tiger ſich die reiche Beute beſchauend. Wer fühlt in dieſem Bilde nicht das Idylliſche und Tragiſche zugleich ausgedrückt? Solche Stücke ſchweben höher als die Landſchaft, höher als das Thierſtück, und viel höher als Darſtellungen der Dörfer, Städte, Jahrmärkte, Schenken u. ſ. w., deren die niederländiſche Schule ſo viele aufzuweiſen hat. Jene Bilder ſind ſchon in der Skizze von hohem, innerm Werthe, dieſe Bilder hingegen bedürfen des techniſchen Werths einer vollendeten Ausführung.

Die berühmteſten Meiſter in den verſchiedenen Zweigen der Landſchafts-, Blumen- und Küchenſtück-Mahlerey zu nennen, gehört nicht hierher. Jedes Künſtler-Lexikon giebt hierüber Nachweiſung.

§. 144.

§. 144.

Wer wollte es bestreiten, daß die Natur die reizendsten Gegenden und Aussichten gewähret? Wenn man ein Landschaftsgemählde, oder eine Landschaftszeichnung betrachtet, so spricht etwas in ihnen es sogleich aus, ob sie nach der Natur aufgenommen, oder der Phantasie des Künstlers entsprungen sind. Wie man an einem Portrait, daß es Aehnlichkeit mit dem Originale haben müsse, beym ersten Anblicke findet, ohne das Original selbst zu kennen, so auch die Aehnlichkeit des Landschafts-Gemähldes mit der Natur, welcher es entlehnt worden ist. Nicht etwa durch die genauere Ausführung der Theile thut sich jene Portrait-Aehnlichkeit der Landschaft kund, sondern es spricht eine minder individuelle Regel aus ihm, eine Regel, welche von der Regel der menschlichen Phantasie sich eben durch das menschlich Geistige mit seinen Eigenthümlichkeiten unterscheidet. Die Regel, nach welcher der ideale Landschafts-Mahler arbeitet, ist eine menschliche, die Maxime gleichsam, aus einem umfassenden, jedoch menschlichen Prinzipe entsprungen. Darum vermag der ideale Landschafts-Mahler sein Ideal, das Rein-Schöne, nie zur Höhe der Schönheit des Universums, wohl aber über die Schönheit anderer Theile des Universums zu erheben, und so kann man zwar nicht sagen, daß jede aus der Idee geschöpfte Landschaft schöner, als die nachgeahmte sey, aber mit vollem Rechte kann man sagen: Die schönste aus der Idee geschöpfte Landschaft kann die schönste Landschaft der wirklichen Natur übertreffen, denn dem

Menſchen ward das höchſte Ideal hienieden in die Bruſt gelegt. Das ideale Bild iſt das reine und höchſte menſchliche Werk zugleich. Die ideale Landſchafts-Mahlerey ſoll nicht nach Fremdartigkeit haſchen, ſoll nicht ihre Werke wie Arabeeken entſtehen laſſen, allein ſie ſoll von der Natur nur Wahrheit der Einzelheiten als Regeln ſchöpfen und die kühne Idee des Ganzen aus dem Künſtler-Geiſte hervorrufen. Hier wird ſie ſodann Kontraſte aufſtellen, kühner als ſie in der wirklichen Landſchaft vorzukommen pflegen, Harmonien, die wir völlig geſchloſſen im Bilde erkennen. Wenn der Mahler Gebirgs-Formationen, Pflanzen, Thiere und Menſchen aus verſchiedenen Klimaten neben einander ſtellt, ſo empfindet man dabey das Auseinander in der Grundidee, denn das Eigenthümliche eines jeden Klima's iſt in der Eigenthümlichkeit der Naturerzeugniſſe eines jeden Klima's ausgedrückt.

§. 145.

In der Landſchaft bilden Vorder- Mittel- und Hinter-Grund ein harmoniſches Ganze, und es iſt Geſetz dieſer Harmonie, daß nichts in dem Bilde das übrige niederſchlage und unbedeutend mache. Das Bild empfängt ſogleich einen einſeitigen Karakter, wenn ein Gegenſtand, eine Parthie auf dem Bilde iſt, welche die übrigen für außerweſentlich erklärt. Hierdurch iſt nicht geſagt, daß jeder Theil der Landſchaft gleich ſchön ſeyn ſolle. Kontraſte ſind unentbehrlich, und eben wenn

Theile

Theile unter dem allgemeinen Geſetze der Harmonie kontraſtiren, dann iſt keiner unbedeutend, oder außerweſentlich. Es kann vielleicht alles auf dem Bilde dahin ſtreben, durch den Kontraſt mit einer Parthie deſſelben dieſe zu heben, und dies ſoll ſeyn; wenn aber etwas ſich auf dem Bilde befindet, was einem zweyten Bilde anzugehören ſcheint, vielleicht eine Landſchaft für ſich bildet, ſo hört das Ganze auf, Einheit zu ſeyn. Der Mahler daher, welcher eine Landſchaft nach der Natur aufnimmt, hat ſchon in der Wahl ſeines Standpunktes darauf zu ſehen, daß er durch den Umfang ſeines Bildes nicht verleitet werde, Gegenſtände aufzunehmen, welche einem neuen Bilde anzugehören ſcheinen. Wenn man z. B. von einem Berge herab das Rundgemählde betrachtet, ſo iſt die Ausſicht reich zu nennen, daferne ſie uns zwingt, dieſen ganzen Kreis in noch mehrere Theile zu theilen, als außerdem nach den Geſetzen der Perſpektiſe nöthig wäre. In einer reichen Gegend theilt ſich für uns alles in einzelne Bilder (wiewohl das Ganze in voller Harmonie ſteht,) ſchon nach den verſchiedenen Karakteren der einzelnen Parthieen. Dieſer Karaktere der Gruppen ſind in einer reichen Ausſicht ſo viele und ſie ſind ſo beſtimmt ausgedrückt, daß ſie, wenn ſie auch in dem großen Ganzen Harmonie bewähren, doch auf dem begrenzten Bilde innerhalb eines Rahmen entweder, ſobald man eine oder einige, die zuſammen gehören, trennt, zu lebhaft die Fortſetzung begehren, das heißt, das Bild ſelbſt mehr als Fragment, anſtatt als Ganzes karakteriſiren, oder, wenn man von

ihnen zwey oder mehrere auf ein Blatt nimmt, die keinen speziellen Zusammenhang haben, zwey Bilder auf einem bilden. Das Rundgemählde gewährt einen ganz eigenthümlichen, reichen Genuß, und soll es zu einem wahrhaft hohen Kunstwerke erhoben werden, so sollte es nur solche Aussichten darstellen, die zu reich sind, als daß sie auf einzelnen Bildern dargestellt werden können, ohne in zu viele Blätter zu zerfallen.

§ 146.

Die Schönheit der einzelnen Theile der Landschaft, z. B. des Baumes, Berges, Stromes, Weyhers u. s. w. ist nach Graden verschieden durch die Mannigfaltigkeit der daran erkennbaren Formen, und ist verschieden nach den Foderungen der verschiedenen Kathegorien, unter gleichen Gesetzen, als nach welchen auch die stereometrischen Figuren zu beurtheilen sind. Der hohle und verkrüppelte Baumstamm ist nicht häßlich zu nennen, aber seine Schönheit ist mit der eines Trapezoiden vergleichbar, die Schönheit des schlank aufgewachsenen Baumes hingegen ist der eines Zylinders zu vergleichen, und so lassen sich wiederum die Formen der Wipfel, jeder als ein Ganzes betrachtet, auf ähnliche Weise beurtheilen. Dies ist auch der Grund, warum ich Schelling nicht beystimme, wenn er in seiner schon öfter gedachten Rede sagt: "Im Heldengedichte der Natur und Geschichte wird das, was für sich nicht schön ist, durch die Harmonie schön." Ich möchte dem entgegensetzen: die

die Natur bringt nichts Häßliches hervor, mithin nur Schönes, aber nach Graden und Arten verschieden. Dagegen stimme ich Schelling völlig bey und wende seine Worte auf das Bild der Landschaft an, wenn er, jenen Satz erläuternd hinzusetzt: "Wo das Ganze aus „einer Vielheit entsteht, soll das Einzelne ihm unter„worfen seyn. In einem solchen Werke müssen daher „Abstuffungen der Schönheit beobachtet werden"; und zwar, setze ich hinzu, nicht damit die im Mittelpunkte konzentrirte Schönheit sichtbar werde, denn die Schönheit läßt sich nicht auf einen Punkt konzentriren, sondern damit die Harmonie des Ganzen den Karakter der einen oder andern Kathegorie der Schönheit, und einen mehrern oder mindern Grad der Schönheit empfange.

§. 147.

Der Thierstücke giebt es zweyerley Arten. Entweder wird das Thier dargestellt, um die Schönheit der Gattung darzuthun, zu welcher es gehört, und es soll uns sein Daseyn nur dargestellt werden, wie zum Behuf eines Systems der Naturgeschichte, oder die Karakteristik der Thiere ist der Zweck des Thier-Mahlers. Im ersten Falle entstehen Bilder, die dennoch von höherem, innerm Werthe als die Abbildung der einzelnen Blume und Staude sind, denn sie sind Darstellungen des Lebens. Diese Bilder nehmen jedoch ebenfalls am meisten durch die Wahrheit und Ausführlichkeit der Darstellung für sich ein. Jedoch, da an thierischen Körpern die, ihrer Gestalt zum Grunde lie-

gende Schönheit ſtereometriſcher Figuren eine mannigfaltigere und verborgenere iſt, als an den Pflanzen und Stauden, ſo iſt ſchon die einzelne Geſtalt des Thieres einer Darſtellung in ſehr verſchiedenen und hohen Graden der Schönheit fähig. Dies iſt mit ein Grund, um deſſen willen ſogar die Plaſtik dieſe Gegenſtände ergreift und darſtellt. So z. B. den Löwen, das Pferd, die Schlange, den Stier, den Widder u. ſ. w. So ſehr wir die Darſtellung des einzelnen Thieres billigen, ſo wenig befriedigt uns die Darſtellung vieler Thiere ohne Handlung und gegenſeitige Beziehung. So z. B. wirkt die Abbildung des Paradieſes, in welchem die Thiere alle höchſt ruhig und friedlich neben einander erſcheinen, gar nicht auf uns.

Das höhere Thierſtück iſt das Thier-Karakter-Stück, und auch hier ſind wiederum Stufen der Vollendung des Schönen ſchon in der Idee begründet. So wird der Anblick zweyer Stiere, einander gegenüber und zum Kampfe bereit, oder in der erſten Anſtrengung des Kampfes, uns mehr befriedigen und edler erſcheinen, als wenn wir ſie mit ſcheuslichen Wunden bedeckt, nun ermatten, oder in dem zügelloſeſten Aufruhr ihres Inſtinkts erblicken. Bey Darſtellungen der letzten Art, z. B. der Jagdſtücke, kann man nur die anatomiſche und mimiſche Wahrheit bewundern, aber die Grund-Idee des Ganzen ſelbſt iſt minder ſchön, als ſie es ſeyn würde, wenn der Inſtinkt noch in edlern, gemäßigten Schranken, wie von einem höhern Geiſte gezügelt, dargeſtellt wäre.

Das

Das Thierſtück bedarf nur einer Gruppe. Alles, was nicht mit dieſer in Verbindung ſteht, ſtöret die Harmonie des Ganzen. Das Thierſtück fodert daher nur Hintergrund, um den Ort der Handlung zu bezeichnen, und je untergeordneter der Hintergrund iſt, deſto vortheilhafter wirkt er auf die Hauptgruppe, zu welcher überall der Blick des Beſchauers geleitet werden ſoll.

§. 148.

Das Jagdſtück, welches eine Heerde heißhungriger Hunde und eine Menge flüchtiger Jäger darſtellt, wie ſie einen Hirſch erlegen, kann, bey aller Wahrheit der Darſtellung, kein inniges, edles Intereſſe für ſich erwecken. Die Geſtalten der Jäger erſcheinen hier in mehr als einer Hinſicht untergeordnet. Nicht alſo dadurch wird das Bild höher, daß auch Menſchen auf ihm abgebildet ſind, ſondern die Menſchen ſelbſt ſollen durch das, was ſie thun, uns anziehen. Wenn wir den Menſchen im Kampfe mit dem Thiere erblicken, und nun alles auf den Heldenmuth, auf die Gewandtheit und Kraft des Menſchen hindeutet, dann erſt erregt das Bild eine höhere, gemein-tragiſche Empfindung. Darſtellungen der Jagd der Wilden ſind daher von tieferer Bedeutung, als die der unſrigen. Schon die Ueberlegenheit des Menſchen durch das Schießgewehr ſchwächt den Eindruck des modernen Jagdſtücks, der Menſch im Kampfe mit Thieren dargeſtellt, ohne dieſe Ueberlegenheit der Waffen, kann für das Bild ein wahrhaft epi-

ſcher Gegenſtand werden. Die beliebten Kupferſtiche, auf welchen die Jagdpartieen engliſcher Lords abgebildet ſind, machen auf mich bey der netteſten Behandlung wenig Eindruck.

§. 149.

Wenn wir nun vom Thierſtücke noch eine Stuffe dadurch höher treten, daß wir die menſchlichen Karaktere abbilden, ſo treffen wir auf dreyerley Darſtellungen:

1) Auf die Darſtellung der gemeinen Menſchen-Natur, der Menſchen im gewöhnlichen Umgange, z. B. Szenen aus Bauerhäuſern und aus dem Hirten-Leben, ernſten oder heitern Inhalts. Dieſe Bilder gewinnen durch die Wahrheit der Darſtellung.

2) Auf die Darſtellung der entzügelten Leidenſchaften. Hierher gehört z. B. das Bataillen-Stück, auf welchem es überall lebt, auf welchem Vorder- Mittel- und Hintergrund in der innigſten Verbindung ſtehen, und alles in ihnen gegenſeitig bedeutend iſt. Der Bataillen-Mahler z. B. vereint in ſich die Geſetze des Landſchafts- und Hiſtorien-Mahlers. Das Bataillen-Stück iſt die wildeſte, verwickeltſte Situation der Tragödie.

3) Die dritte Darſtellung iſt das Portrait im edeln Sinne des Worts. Hier ſoll die ſinnliche und geiſtige Individualität des Menſchen ausgedrückt

gedrückt werden. Der Portrait-Mahler, welcher allen Foderungen entspricht, die man an ihn machen kann, steht ohnfehlbar höher, als man ihn gemeiniglich zu setzen pflegt. Allerdings fodert sein Bild noch immer eine sehr strenge, äußere Wahrheit, an welche sich die innere anknüpft, allein er bringt, wenn er vollendend darstellt, in seinem Bilde zur Harmonie, was das ganze Leben des Portraitirten durch viele Kontraste bewährt, das Verhältniß nähmlich der Anlagen und Kräfte und ihre besondern Richtungen. Das Portrait kann des Hintergrundes und der Mannigfaltigkeit der Nebendinge nicht allein entbehren, sondern diese und jener werden sogar störend für das hohe Portrait.

§. 150.

Aber höher noch als das Portrait steht das historische Bild. Hier ordnen sich äußere Wahrheit und Schönheit ganz der innern Wahrheit und Schönheit unter. Die Karakteristik wird im historischen Bilde durch die Situation bestimmt. Daher kann man historische Bilder, welche ungleich mehr Portraits sind, nicht billigen, denn das Portrait mit seiner Spezialität dringt eben so, von der poetischen Grund-Idee sich trennend, hervor, wie sich die nach der Natur aufgenommene Landschaft von der nur aus der Phantasie geschöpften unterscheidet. Ist das Portrait ähnlich, so bemerkt diese Wahrheit selbst der, der das Bild nicht mit dem Ori-

ginale vergleichen kann. Im historischen Bilde soll die poetische Grund-Idee, sie sey tragisch oder komisch, ernsthaft oder naiv u. s. w., durch die verschiedenen Individualitäten der dargestellten Personen und durch deren Verhältniß zur Situation entwickelt werden.

Das historische Bild bedarf, wie das Thierstück, des Hintergrundes und der Umgebungen der Natur nur gerade um deswillen, damit der Ort der Handlung im allgemeinen bezeichnet werde. Jede vollkommene Ausführung in dieser Rücksicht ist nachtheilig, stört den Eindruck, den das Bild bezweckt. Auch bey dem historischen Bilde geht die Versinnlichung des inneren Lebens vorzüglich aus der Wahl des Augenblicks der Handlung hervor, und die Momente der Situation, welchen ein noch heftigerer, nehmlich der folgt, welcher entschieden *hat*, sind die lebendigsten.

Im historischen Bilde verlangen wir die poetische Grundidee des Ganzen ausgedrückt in den verschiedenen Individualitäten, hieß es oben. Wie wird, so fragen wir uns, jede Gestalt auf dem Bilde ihrer Individualität nach empfinden müssen bey der gemeinschaftlichen Handlung? Jene Individualität des Ausdrucks führt die innere Mannigfaltigkeit des Bildes herbey. Jede Gestalt des historischen Bildes muß *bedeutend* seyn und *keine überflüssig*. Wie in der hohen Tragödie jede für den Fortgang der Fabel und Handlung überflüssige stört, so auch auf dem historischen Bilde. Hiergegen fehlten nicht selten die größten Mahler, und besonders bey Darstellungen solcher Situationen, die eine

ein-

einfache Tiefe der Empfindung in sich tragen. Um dem Bilde sodann auch äußeres Leben zu geben, führten sie eine Menge überflüssiger oder entbehrlicher Gestalten hinzu. Namentlich findet man Volkshaufen als Ausfüllungen benutzt, und hierbey in mehrerer Hinsicht gefehlt. Einige vergaßen nehmlich, daß ein versammelter Volkshaufe, als immer eine zusammengedrängte Gewalt, nothwendig sehr bedeutend auf den Handelnden wirken muß. Andere stellten das Volk nur als einen neugierigen und untheilnehmenden Zuschauer dar. Noch andere erlaubten sich wohl gar, um diesen Fehler zu vermeiden, im Volke kleine Szenen, ganz getrennt und wohl gar im Widerspruche mit der Hauptgruppe und Grundidee, abzubilden.

Zeichnet sich die modernste, historische Mahlerey durch etwas nachtheilig aus, so besteht es unter andern auch darin, daß sie den Bildern zu viel äußeres Leben durch überflüssige Gestalten giebt, und daß sie mehr wilde, als ruhige und einfach-erhabene Situationen wählt.

In der dramatischen Kunst fühlen wir bereits, daß der Anblick des Mordens und Sterbens nicht das Schöne gewährt, in der bildenden Kunst aber sind wir so weit noch nicht. Wir sehen noch viele Blutende, Sterbende und Todte auf unsern Bildern.

§. 150.

Das Höchste der bildenden Kunst wird erreicht durch die Darstellung des Göttlichen, nehmlich in so fern dies ohne

ohnehin nicht im ſtrengen Sinne gelten kann, weil von Abbildung die Rede iſt, durch die höchſte und ruhige Schönheit der menſchlichen Geſtalt. Hier zeigt ſich die Bildhauerkunſt der Mahlerey überlegen. Apoll Belvedere wird als Gemählde nie das vollendete, hohe Werk ſeyn, welches er doch, in Marmor gehauen, iſt.

In dieſen Darſtellungen bedarf es nur der Andeutung der äußern Wahrheit, denn ſie erliegt ohnehin der innern, und die äußere Schönheit erhebt ſich mit voller Freyheit zu ihrem Ideale, wo ſie die Kathegorieen am klarſten ausſpricht, und im vollkommenen Einklang mit der innern Schönheit ſteht. Die Schönheit des menſchlichen Körpers wurde in dieſem höchſten Sinne des Bildes ſchon frühe nach vier verſchiedenen Proportionen beurtheilt. Mich dünkt, dieſe verſchiedenen Proportionen ſelbſt gingen nur aus der Wahrnehmung der verſchiedenen Kathegorieen der Schönheit hervor. Man nannte die atheniſche Proportion feſt und kräftig, und ſie iſt das rein Erhabene; die korinthiſche nannte man weich, und ſie iſt das naiv Schöne, der rhodiſchen maaß man Zartheit und Anmuth bey, und ſie iſt das zarte Schöne, und endlich ſagte man: die ſyciconiſche ſey groß und einfach, dieſe deutet auf das koloſſale Schöne.

§. 151.

Die höhere Allegorie, z. B. der heydniſchen Götter, ergreift nur erſt durch den Gedanken die Empfindung.

Die

Die Allegorie bedarf bey weitem mehr einer verſtändigen Erklärung, als ſelbſt das hiſtoriſche Bild, in welchem man, wenn es iſt, was es ſeyn ſoll, den Sinn der Handlung gewiß erkennt, treffe man auch nicht ſo gleich die hiſtoriſchen Nahmen der Perſonen.

Noch mehr aus dem Gebiete der Kunſt durch und für die Empfindung tritt die Kunſt des Witzes heraus und zur Kunſt durch und für den Verſtand hinüber in der Traveſtie und im ſatyriſchen Bilde. Hier ſteht auch immer oben an die hohe Karrikatur. Dieſer folgt die allegoriſche Fabel. So dann kommt die Karrikatur des Schönen, oder das Zierliche, und endlich die Traveſtie. Die bildende Kunſt, wenn ſie nicht Lächerliches, ſondern Komiſches darſtellen will, was ganz ein anderes iſt, als wenn ſie komiſch wird, ohne es zu wollen, kann zu keinem andern Komiſchen als dem des Gedankens gelangen, und doch wird ſie ihre Dürftigkeit in dieſer Rückſicht nie erreichen. Ich bekenne, daß für mich Lichtenberg's Beſchreibungen der Hogarthſchen Kupfer einen höhern Werth als die Kupferſtiche ſelbſt beſitzen. In der Phantaſie erregen Lichtenberg's Beſchreibungen eine reinere Harmonie, als eben derſelbe Gedanke, auf dem Bilde angeſchaut. Das Bild iſt mit herausgenommenen Einzelheiten angefüllt, die nur der Verſtand, nicht die Empfindung zur ruhigen Einheit zurückführen kann.

§. 132.

§. 152.

Als Grundgesetze für die bildende Kunst überhaupt nenne ich folgende:

1) Auch bey der lebhaftesten Stellung der Gestalt muß sich eine innere Festigkeit, muß sich ein Stützungspunkt zeigen. Daher z. B. sehen wir nur Gottheiten und Geister gern als schwebende Gestalten dargestellt. Die Verkleidung, das unsterbliche Bild Raphaels, würde noch gewonnen haben, wie mich dünkt, wenn er den Gestalten des Moses und Elias Stützungspunkte, sey es auch nur an kleinem, leichtem Gewölke gegeben hätte. Hierdurch würde das Göttliche des Christus, als der frey schwebenden, in sich kräftigen Gestalt, äußerlich noch mehr hervorgehoben worden seyn. Mich dünkt, dies fühlend, ließ der hohe Künstler den Christus höher als jene schweben, und gab dem Schweben dieser beyden Gestalten selbst etwas gespanntere, minder ruhige und minder edle Wendungen, als dem des Christus.

2) In jeder Gruppe sey ein innerer und äußerer Zusammenhang, damit nicht zwey Bilder auf einem entstehen. Hiergegen sündigte unser großer Albrecht Dürer nicht selten.

3) Aber der Zusammenhang sey kein Zusammenfließen, so, daß man die einzelnen Theile nicht mehr gehörig sondern könne. Will man diesen Fehler und auch den der zu großen Sonderung zugleich wahrnehmen, so betrachte man unter andern ein Bild von Rubens: Saulus auf dem Wege nach Ephesus.

§. 153.

§. 153.

Will man den technischen Werth eines Werks der bildenden Kunst näher beurtheilen, dann muß man sich mit den einzelnen Künsten selbst näher bekannt machen. Unter den Künsten des Bildes, welche nur auf der Fläche ihr Werk hervorbringen, nannte ich zuerst

I) die Zeichenkunst. Sie ist schon früher und mit Recht die Kunst des Umrisses genannt worden, allein man muß das Wort Umriß alsdann in einer weitern Bedeutung, als der gewöhnlichen, nehmen. Um nicht von den Künstlern selbst mißverstanden zu werden, nehme ich lieber, wie man sonst auch gethan, dreyerley Zeichnung an:

a) Die Zeichnung des Umrisses, welche nur die Grenzen der Theile angiebt. Sie wird bald mit dem Bleistift, bald mit der Feder und ähnlichen Werkzeugen vollbracht. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, daß solche Umrisse das Leichteste in der Zeichenkunst wären. Im Gegentheil läßt sich sagen, sie setzen die höchste Abstraktion des Künstlers voraus. Der Künstler muß das ausgeführte Gemählde in allen Theilen desselben lebendig vor seiner Phantasie haben, um einen vollkommenen Umriß gewähren zu können. Umrisse, welche selbst schon eine Täuschung der Rundung andeuten, sind vielleicht das schwierigste der bildenden Kunst, sind die Grundlage der klaren Anschauung des Künstlers. In dem Umrisse verräth sich zugleich die Sicherheit des Künstlers. Wer je nach Statuen des Alterthums gezeichnet hat, weiß, welche Mannigfaltigkeit in

in dem Umriſſe liegt. Fehlt dieſe, ſind Beugungen des Umriſſes zuſammengezogen, iſt z. B. eine Beugung einwärts weggelaſſen, oder in eine Beugung auswärts verwandelt worden, ſo wird der Umriß mager genannt. Um dies zu fühlen darf man nur elegante Kupferſtiche, wie ſie in Paris und London von mittlern Talenten in Menge gefertigt werden, beſonders Köpfe, Leiber und und Hände betrachten, und mit Zeichnungen groſſer Meiſter der vergangenen Zeit vergleichen. Iſt die Linie des Apelles, auf dem Bilde des Protogenes zu Rhodus, durch etwas zu erklären, ſo dünkt mich ſey es dadurch, daß Apelles in dem Umriß die ſchönſte Mannigfaltigkeit, ohne übermäßige Andeutung derſelben, hervorbrachte.

b) Die zweyte Art der Zeichnung nenne ich Schattenzeichnung. Sie wird ſowohl trocken mit Kreide, Röthel u. ſ. w. als auch naß mit Tuſche, Sepia u. ſ. w. bewerkſtelligt. Der Zweck dieſer Zeichnung iſt: die Rundung mit dem Umriſſe zu vereinen.

Hier nenne ich folgende Manieren für die Zeichnung mit trockenen Stoffen:

1) Die reine Strich-Zeichnung. Der Schatten wird durch Striche hervorgebracht, wie er mit der Richtung der einzelnen Theile eines Körpers übers einſtimmt, wodurch ſie einer totalen Verbergung des Untergrundes des Papiers gar nicht bedarf. Unbeweiſelt iſt dies die Manier, welche den Meiſter bewährt. Sie leiſtet mit wenigem ſehr viel und entwickelt die volle Kraft der Phantaſie. Auch iſt

ſie

ſie von den größten Zeichnern angewendet worden, wenn das Werk als Zeichnung von hohem Werthe ſeyn ſollte.

2) Die Wiſch- und Punktier-Manier. Sie iſt weich und zart und das Bild entſteht ſchnell. Sie ſtrebt mehr darnach, die Zeichnung mit naſſen Stoffen und, wie dieſe, die Mahlerey dadurch nachzuahmen, daß ſie die Grundfläche nur als höchſtes Licht durchſchimmern läßt. Dieſe Manier füllt den Untergrund vollkommen aus.

c) Die dritte Art nenne ich die Lichtzeichnung. Hier dient ein dunkler Grund zur Mitteltinte, und mit weißer Kreide werden die Lichter in ſteigendem Verhältniſſe aufgeſetzt, die tiefſten Schatten aber werden mit ſchwarzer Kreide hinzugefügt. Durch dieſe Art entſteht die Zeichnung am ſchnellſten, daher dient ſie auch vorzüglich zum Aufreißen der Idee, zum Skizziren. Sie erreicht von aller Zeichnung am meiſten die Rundung. Ich gebe ihr nur Einen Vorzug, den nehmlich, daß ſie, indem der Künſtler vorzüglich die Verſchiedenheit des Lichts durch ſie aufzuſuchen genöthigt iſt, ſeine Phantaſie und ſein Auge noch mehr, als die Schattenzeichnung, ſchärft, daß ſie den Zeichner mehr als jede andere Manier plaſtiſch macht und ihn Perſpektive ſogar empfinden lehrt, noch ehe er ſie näher kennt.

Zeichnungen in Tuſche und Sepia nähern ſich von allen Zeichnungen den Gemählden am meiſten, weil ſie

den Grund noch mehr, als ſelbſt Bleiſtift- und Kreide-zeichnungen, ausfüllen.

Verräth ſich die Eigenthümlichkeit eines Künſtlers durch irgend etwas ſehr auffallend, ſo iſt es durch die gezeichnete Skizze. In dem Gemählde, was er oft beſchaut und mit verſchiedener Stimmung des Gemüths und allmählig immer mehr mit Reflexion, drücken ſich die Gluth ſeiner Phantaſie und die Hinderniſſe in ihm ſo lebendig und ungezwungen nicht aus, als in der gezeichneten Skizze. Hier, in der Skizze, zeigt ſich 1) die Feſtigkeit ſeiner Hand, 2) ob er ſeine Idee ſogleich vollkommen vor ſich ſah, oder ob beym Entwurfe ſich die Idee des Ganzen erſt noch näher entwickelte. 3) Ob er überhaupt mehr Mahler als Zeichner iſt, denn wie es Bildhauer giebt die nur wenig zeichnen, weil ſie zu plaſtiſch denken, ſo auch giebt es Mahler, welche nur, indem ſie die Theile wirklich bearbeiten, auch die Grenzen derſelben, die Umriſſe, richtig angeben, ohne dieſe als ſcheidende Linien zu denken, Mahler, die alſo ebenfalls mehr plaſtiſchen als zeichnenden Sinn haben.

§. 154.

Schatten und Licht werden in der Zeichnung durch ſchwarz und weiß, oder grau und weiß, u. ſ. w. alſo durch zwey Farben dargeſtellt. Die Uebergänge vom Lichte bis zum dunkeln Schatten ſind auf jeder Zeichnung farbig zu nennen, nur iſt die Abſtufung ſelbſt unter ſich näher verwandt, als auf dem, aus vielen, verſchiedenen Farben zuſammengeſetzten Gemählde.

Zeich-

Zeichnung iſt auch der Kupferſtich. Er ſetzt jedoch mehr Abſtraktion des Künſtlers voraus als die Zeichnung, denn nicht allein, daß er das, was im Abdruck rechts werden ſoll, links eingraben muß, wird auf der Platte der tiefſte Schatten gerade das höchſte Licht und die größte Tiefe zugleich.

Der illuminirte Kupferſtich iſt, wie vollendet auch immer, nur eine ſchwache Nachahmung des Gemähldes, die, wegen der darunter befindlichen Zeichnung aus einer Schattenfarbe mit ihren Uebergängen, der Wärme des Gemähldes, ſelbſt des Gemähldes mit Saftfarben, nicht gleich kommt.

1) Den reinen Kupferſtich, welcher mit dem Grabſtichel die Zeichnung durch große, ſich verlierende Striche von verſchiedener Stärke nachahmt, ſetze ich am höchſten. Er verſchmäht die vollkommene Ausfüllung des Untergrundes, haucht, wie jene Zeichnungsart, das Gebild gleichſam über dem Papier ſchwebend hin, ohne den Untergrund vollſtändig zum Körper des Gebildes zu machen, und borgt ſich daher vom Untergrunde nur das Licht für ſein leichtes Gebild, macht dieſes gleichſam durchſichtig. Es iſt bey dieſer Manier allerdings auch die meiſte Schwierigkeit zu überwinden. Die Striche ſollen dem Laufe der Muskeln entſprechen, ſollen rein und ununterbrochen mit feſter Hand geführet ſeyn. Ein Fehler iſt nur ſehr ſchwer wieder gut zu machen, und das Gebild ſelbſt ſetzt daher die größte Ausdauer von Seiten des Künſtlersgeiſtes

voraus. Wir kennen viele Mahler, welche aus Unzufriedenheit mit den Kupferstechern selbst in Kupfer stachen, allein sie wählten dann schneller zur Vollendung führende Manieren. Hierher gehört:

2) Das Aetzen oder Radieren, wobey die Platte mit einem schwarzen Lacke überzogen ist, in welchen man sodann leichter, als in das Kupfer gräbt. Sodann frißt Scheidewasser das Gebild in die Kupfertafel ein. Diese Manier vollbringt schnell und läßt sich mit einer hohen Korrektheit vereinigen.

3) Die sogenannte schwarze Kunst ist der gewischten Zeichnung am ähnlichsten, ist weich wie diese, aber entsteht gerade auf dem entgegengesetzten Wege. Die Platte für den Stich in schwarzer Kunst ist nehmlich, wenn sie der Kupferstecher bekommt, gerissen und im Zustande des tiefsten, ganz zusammen fließenden Schattens. Nun wird davon abgeschabt, wo es licht und lichter werden soll.

4) Aus dem Streben nach Weichheit, das in der neuern Zeit so ausnehmend nachtheilig sich in aller Kunst des Bildes erwiesen hat, entstand auch die Punktier-Manier mittelst der Rädchen, und die Manier in Aquatinta, wo nur bedeckt wird, was Licht bleiben soll.

Der Holzschnitt kann nur die Zeichnung durch Striche nachahmen, erreicht aber wegen des Materials, welches bearbeitet wird, nie die Schärfe und Reinlichkeit des Kupferstiches. Auch der Steindruck erreicht die

die Schärfe und Klarheit des Kupferstiches bis jetzt noch nicht.

§. 155.

Zur ersten Abtheilung der ersten Klasse der Kunst des Bildes gehört auch die Mahlerey.

Werden Zeichnung und Kupferstich mit dem Gemählde verglichen, versteht sich, wenn beyde einen und denselben Gegenstand gleich darstellen, und zwar in gleichem Grade des Kunst-Werthes, so wird das Gemählde dennoch schöner genannt werden müssen, als der Kupferstich, weil das Gemählde durch die Farben größere Mannigfaltigkeit an sich trägt, welche nicht die Schönheit selbst, aber ihre Grade bestimmt. (§. 17.) Aber es kann auch Schatten und Licht der Zeichnung und des Kupferstiches, nicht unmittelbar verglichen mit Gemählden, eine hohe Farbentäuschung hervorbringen, jedoch nur durch solche den Untergrund ausfüllende Manieren, wodurch Lokaltinten hervorgebracht werden können. Wählt man solche Manieren, so sollte der Zweck allerdings Nachahmung der Mahlerey seyn, und wenn nicht ein wirklich weißer Gegenstand auf dem Bilde ist, so sollte das Hochlicht selbst nie das reine Papier zeigen, sondern der Künstler sollte mit der Anlage der Grundtinten beginnen und nun den Schatten hineinarbeiten. In Tusche z. B. läßt sich dies sehr schön bewerkstelligen, und auf Zeichnungen dieser Art, wenn sie die Nachahmung der Mahlerey bezwecken, kann man oft deutlich sich die Farben sagen des einen und andern

Gewandes, der Haut und der Haare. Wenigstens kann man ſich ſagen, welches nach der Zeichnung dieſe Farben ſeyn müßten, wenn das Ganze wirklich gemahlt werden ſollte.

§. 156.

Je weniger wir dem Zeichner und Kupferſtecher einen Fehler der Zeichnung verzeihen, deſto weniger verzeihen wir auch dem Mahler ein mangelhaftes Kolorit. Der Mahler darf nicht gegen die Zeichnung ſündigen, aber ſeine korrekteſte Zeichnung iſt eben die, welche man um des Kolorits willen als nicht auffallend bemerkt. Wo uns die Zeichnung des Gemähldes mehr als das Kolorit ins Auge fällt, iſt das letztere hart. Wo die Zeichnung am Gemählde ſchwankend iſt, was wir, leider jetzt nur allzuoft, als Manier des Zarten ſehen, da iſt das Kolorit zu verwaſchen, zu duftig und unwahr.

Die Mahlerey grenzt an die Zeichnung durch die Mahlerey aus einer Farbe, z. B. durch das Mahlen mit Grau in Grau. Die Mahlerey ahmt hier die Zeichnung auf dunkelm Grunde mit zweyerley Kreide nach.

Alles Kolorit theile ich hiernächſt, auf jede Art der darzuſtellenden Gegenſtände bezogen, ein:

1) In das eintönige. Hier iſt die Eintönigkeit nicht im ſtrengſten Sinne des Worts zu nehmen. Das eintönige Kolorit iſt keine Manier, wie die vorhergenannte Mahlerey des Grau in Grau, ſondern

dern ich verstehe darunter die stets hervorwehende Haupthaltung einer Farbe, zu der die übrigen sich allerdings verhalten, wie zwey Töne eines Dreyklangs zum Haupttone desselben, oder wie die Akkorde eines musikalischen Ganzen sich zum Grundtone verhalten. Das eintönige Kolorit zeigt gleichsam eine Farbe, welche man dem Lichte ertheilte, das den Gegenstand beleuchtet. Wie z. B. alles ein gelbliches Ansehen bekömmt, wenn die Fenster des Zimmers gelblich sind, und dennoch die übrigen Farben, mit dem gelblichen Tone überzogen, erkannt werden, so auch ruht jener Grundton, jene Grundfarbe auf solchem Kolorit. In der Landschaft zeigt die Natur stets solche Grundtöne, und nur am auffallendsten Morgens, Mittags und Abends.

Auf diese Weise eignet man dem Guido Reni eine braune Manier und eine lichte zu. In der ersten waltet etwas Eintönigkeit des Kolorits vor. Er wollte sich, wenn man ihn nur nach seinen Werken beurtheilt, davon frey machen, er suchte seinen so kleinen Mangel darin, daß er sich alles zu schattig denke, und darum dachte er sich nun alles hell, so entstand die lichte Manier, die bisweilen, wenn seine Gemählde neben andern Gemählden guter Koloristen gesetzt werden, kalt ist bey aller Wärme und Hoheit des geistigen Ausdruckes.

2) Der Gegensatz des eintönigen Kolorits ist das **vieltönige**, was nur allzuleicht grell wird. Dies

ſes Kolorit entſteht dadurch, daß der Mahler die verſchiedenſten Lokal-Farben, das ſind ſolche, welche die Gegenſtände chemiſch an ſich tragen, nicht durch Licht und Schatten bekommen, neben einander und in ſolche Beleuchtung ſtellt, welche die Lokal-Farben am meiſten vorleuchten läßt. Grell werden ſehr gern diejenigen Mahler, welche die Natur nicht zu Rathe ziehen. Dieſes Kolorit ſieht man in ſeiner Ausartung an den Gemählden der Chineſen, und dieſe verrathen eine kindiſche Gebehrdung der Kunſt vorzüglich, denn Kinder ſehen ein ſolches grelles Kolorit gern, weil ſie das Geiſtige eines Gemähldes noch nicht erkennen. Nachfolger der Carracci geriethen aus dem feurigen Kolorit ihrer Meiſter nicht ſelten in ein vieltöniges Kolorit.

3) Das feurige Kolorit iſt das dritte. Hier ſtehen lebhafte, aber nicht kontraſtirende, ſondern verwandte Lokal-Farben neben einander, und zwar ſo, daß ſie ſelbſt einen Grundton in ſehr gemäßigtem Grade erzeugen. Dies iſt eigentlich das Kolorit der Carracci, mit etwas röthlicher Grundhaltung.

4) Das milde Kolorit ſtellt die homogenen und milden, bald Schatten-, bald Licht-Farben, bald hellen, bald dunkeln Farben nebeneinander und kann ſo, wegen der Mildigkeit, bald ein hohes Licht, bald nur Hellung, bald ſogar ein Helldunkel empfangen, ſo bildet ſich das Kolorit des Raphael und des Titian, welche beyden Meiſter dennoch

ſehr

ſehr verſchieden von einander ſind ſelbſt in der techniſchen Behandlung.

5) Das treue Kolorit. Hier dient einzig und allein die Natur zum Vorbilde. Dies iſt das Kolorit der Niederländer, der alten Teutſchen und einiger Italiener.

6) Das fremdartige Kolorit. Hier findet nur ein ſolches Verhältniß der Farben unter ſich Statt, welches gefällt, welches Uebereinſtimmung in ſich trägt und in Vereinigung mit der Form der Gegenſtände uns befriedigt, was aber mit der Wirklichkeit um uns her, mit der Natur gar keine Aehnlichkeit hat, keine äußere Wahrheit verräth.

§. 157.

Der Geſchichts- und Portrait-Mahler hat außer dem, daß er den mimiſchen Ausdruck ſeiner Geſtalten treu beobachten muß, auch noch die Karnation, die Darſtellung des Fleiſches und der Haut, und die Drapirung ganz beſonders zu berückſichtigen.

Ich gebe von den verſchiedenen Karnationen nur einige an, von denen alle andere bald mehr, bald weniger abweichen.

1) Die weiche Karnation verräth ein wäſſeriges Fleiſch und eine ſtarke, aber weiche Haut. Niederländiſchen Bauermädchen ward dieſe Karnation oft gegeben.

2) Eine ſpröde Karnation. Trocknes Fleiſch und

trockne Haut. Bey dem Alter sogar schlotternde Haut und harte Muskel-Abschnitte, bisweilen bey jugendlichen Gestalten eine wie mit weißem Staube belegte Haut. Diese Karnation findet sich nur im Norden.

3) Die durchsichtige und zarte Karnation. Nicht viel Fleisch, aber gerundet, weißer Teint und durchsichtig.

4) Derb nenne ich die Karnation, wenn viel Fleisch und starke Haut, aber beydes nicht wässrig, sondern sehr fest und elastisch, und mit etwas dunkler, bräunlicher Hautfarbe verbunden ist.

5) Fest und klar ist die schönste, sowohl männliche, als weibliche Karnation und zwar in allen Altern. Eine schöne Karnation sollte von dieser wenig abweichen, wenn nicht die Abweichung durch den Karakter der darzustellenden Person bestimmt gefodert wird. Hier stehen Quantität und Spannkraft des Fleisches im Verhältniß des Gleichgewichts. Die Farbe der Haut ist nicht zu weiß und nicht zu durchsichtig. Diese Karnation zeigt sich an Raphaelischen Madonnen und Kindern vorzüglich schön. Wer diese Karnation dem Apollo und ähnlichen Gestalten giebt, mit dem kleinen Zusatz, daß sie männlich sey, wird nicht irren, wer sie aber einem Herkules gäbe, würde einen Widerspruch in sein Gemählde bringen, den kein Auge vertragen könnte. Hier wird derbe Karnation gefodert. So zeigt sich auch hier wieder, wie selbst die Verschiedenheit der

Kar-

Karnation mitwirkt, um an den Geſtalten bald die eine, bald die andere Kathegorie der Schönheit hervorzubringen.

§. 158.

Die moderne Drapirung kann eigentlich nur gewinnnen durch Treue des Kolorits, denn auch der gröſte Künſtler wird die Form, wird den Schnitt moderner Kleidungen nicht wahrhaft ſchön machen können. Mit dem Mantel der Griechen und Römer ging die ſchöne Kleidung verloren. In der Wahrheit der Darſtellung der Kleidung aus dem Mittelalter zeichneten ſich vorzüglich die niederländiſchen und teutſchen Mahler, z. B. Rubens und Kranach vorzüglich aus, doch konnten italieniſche Meiſter es ihnen gleich thun, dieſe hingegen waren jenen überlegen in der antiken Drapirung. Dieſe antike Drapirung wirkt auf doppelte Weiſe:

1) Zeichnend, indem ſie bald die ſcharfen Abſchnitte und Erhöhungen des Körpers mäſigt und dennoch ahnen läßt, bald einzelne Theile des Körpers, gleichſam ſie ſtützend, hervorhebt. Der Mantel der Alten gleicht einem Rahmen um die Geſtalt her und wirkt ſo auf dieſe bald in reiner Uebereinſtimmung der Linien ſeiner Falten, mit dem Körper bald als Kontraſt. Die Drapirung wirkt aber auch auf die Geſtalt, zu der ſie gehört.

2) Mahlend, alſo durch die Farben. Wer könnte es bezweifeln, daß auch die Farben der Gewänder mit der

der Farbe der verſchiedenen Alter, mit der Fleiſch-Farbe und Farbe der Haare, und ſo auch mit dem Temperamente, mit den verſchiedenen Gemüthsſtimmungen, Neigungen und Leidenſchaften, die man bildlich Farben der Seele nennen könnte, übereinzuſtimmen und in Widerſpruch mit ihnen zu ſtehen vermögen. Wie ſich die Jugend lebhafte, das Alter ſtille Farben wählt, wie bey dem einen Volke dieſe, bey dem andern eine andere Farbe, Farbe der Trauer oder der Freude iſt, jenachdem ſie mit der Farbe ihrer Haut kontraſtirt oder harmonirt, wie der Purpur die Farbe des Stolzes und das Blau unter den Indianern Nord-Amerika's die Farbe des Haſſes iſt, ſo entſpringt überhaupt die Vorliebe für die eine oder andere Farbe ſtets aus einer Aehnlichkeit des Temperaments mit dem ſinnlichen Eindrucke einer Farbe. Es iſt daher nichts leichter, als den ſogenannten Ausdruck des Karakters einer Geſtalt zu verdunkeln und zu verfälſchen durch eine irrige Farbenwahl für die Bekleidung. Eben ſowohl müſſen im allgemeinen auch der Faltenwurf, die Farbe der Gewänder und der Stoff derſelben einer Uebereinſtimmung und eines Widerſpruchs mit der im Gemählde dargeſtellten Situation, Empfindung und geſammten Grundidee ſtehen können. Sogar die Sitte der Zeit, die Mode pflegt dieſe Widerſprüche in ſich zu tragen, und gerade niemals mehr, als jetzt.

Wer

Wer bekleidet nicht die Juno mit einem ſchweren Faltenwurfe aus kühnen Gegenſätzen und großen Partheien darin, und wählt nicht mit den Alten das Himmelblau des ſüdlichern Himmels zur Farbe dieſes Gewandes? Man verſuche das entgegengeſetzte, und die Hoheit der Juno wird ſogleich darunter leiden. Wer bekleidet dagegen nicht gern die Horen mit lichten Farben und leichten Gewändern?

§. 159.

Die Italiener nahmen in der Mahlerey fünf verſchiedene Style an, welche ſich leicht in die oben aufgeſtellten Kathegorieen der Schönheit übertragen laſſen. Sie nennen

1) einen Stile sublime, welcher die koloſſale,
2) Stile della Bellezza, welcher die naife,
3) Stile gratioso, welcher die zarte,
4) Stile significante, espressivo, welcher die erhabene,
5) Stile naturale, welcher die ſchlichte Schönheit andeutet.

Dieſe Style, welche zugleich die italieniſchen, ſogenanten Schulen karakteriſiren und zwar überhaupt richtiger, als wenn dieſe nach Städten und Ländern benannt werden, beweiſen vorzüglich, daß von jeher die bildenden Künſtler es fühlten, es ſeyen Kathegorieen der Schönheit vorhanden, nach denen man jedes Kunſtwerk beurtheilen ſollte.

Man

Man hört so oft von den Schulen reden, hört von einer florentinischen, welche Michael Angelo Buonarotti und Leonardo da Vinci begründet haben; von einer römischen, an deren Spitze Raphael steht; von einer lombardischen und bolognesischen, deren Stifter Correggio gewesen; von einer venetianischen, die man dem Titian und Giorgion verdanke; von einer teutschen, deren höchster Genius Albrecht Dürer genannt wird; von einer niederländischen, in welcher Rubens und Vandyk oben an, wenn auch nicht als Begründer gestellt werden, und endlich von einer französischen sprechen, deren Blüthe Pouſſin sey. Wenn man hiernächst in Werken über Mahlerey die allgemeinen Schilderungen dieser Schulen berücksichtigt, so findet man, daß bald nur die technische Behandlung, Kompesition, Kolorit, Zeichnung, Gruppirung und sogar der Farbenauftrag, bald die geistige Behandlung, Wahl des Gegenstandes u. s. w., bald der Blick auf das Streben der Schule nach einer oder der andern Art der Schönheit, bald nur eine Manier geschildert und zu Bestimmungen des Karakters der Schulen gewählt werden. Ließt man sodann aber die Beschreibungen der einzelnen Werke der verschiedenen Meister einer jeden Schule, so findet man die widersprechendsten Abweichungen von dem, was in Rücksicht der technischen Behandlung als allgemeines Kennzeichen der Schule angeführt war. Das heißt, alles das gehört eigentlich nicht in die Bestimmung des allgemeinen Karakteristischen einer Schule, sondern es

kann

kann nur so viele reine Schulen geben, als es Kathegorieen der Schönheit giebt; aber gemischte Schulen, welche Werke aufstellen, an denen sich Verschmelzung mehrerer Grundverschiedenheiten der Schönheit zeigen, kann es so viele geben, als solche Verschmelzungen möglig sind. Außerdem wird auch noch die Individualität jedes Künstlers einen so unverkennbaren Stempel auf ihre Werke drücken, daß es nöthig wäre, nach jedem Mahler von wahrer Auszeichnung auch sogleich eine Schule zu benennen, je nachdem minder originelle Geister, ihn nachahmend, zu seinen Schülern sich bekennen. Wenn ich jene Schulen nach den Kathegorieen der Schönheit benenne, so heißt die florentinische die Schule bald des kolossalen, bald des wilden Schönen, die römische nenne ich die Schule des rein erhabenen Schönen, die lombardische gewährt naive Schönheit, die venetianische das zarte Schöne, und Poussin und andere rechne ich hierher, die teutsche und niederländische Schule würde ich alsdann als die Schule der schlichten Schönheit bezeichnen, und die französische, mit Ausnahme weniger Meister, die Schule des Zierlichen und Niedlichen nennen.

Ist es schwer, die Hauptrichtung des Geistes und Gemüthes eines Mahlers aufzufassen, so ist es noch schwerer, Mahler-Schulen zu karakterisiren, wenn darin alle Eigenthümlichkeiten der poetischen und technischen Behandlung ausgesprochen werden sollen.

§. 160.

§. 160.

Wenn die Mahlerey nur nach dem technischen derselben betrachtet wird, so entstehen folgende Arten:

1) Die Art der Mahlerey, welche von den größten Mahlern in Ausübung gebracht worden, welche dem Kunstwerke die meiste Dauer und die größte Lebendigkeit der Farben gewährt, und durch welche das Werk am schnellsten entsteht, ist die Oehlmahlerey. Bekantlich ist sie darum so genannt, weil die Farbenstoffe mit Oehl gemischt werden, um sodann flüssig aufgetragen zu werden.

Die Oehlmahlerey ward von den größten Mahlern angewendet, bald auf Metall, besonders Kupfer, bald auf Holz, Kalk oder Leinwand.

Nur wenige und nicht die größten Mahler behandelten diese Mahlerey wie Saftfarbenmahlerey, und nahmen daher die Farben sehr flüssig. Es gab hingegen große Mahler, deren Farbenauftrag man zähe nennen kann. Da die Stoffe dieser Mahlerey meist nur aus Metallen gezogene Farben oder Erdarten sind (und selbst diese letztern sind nach den neuesten Wahrnehmungen der Chemie ebenfalls Metalle,) so hat der Mahler vorzüglich auf Zweyerley Rücksicht zu nehmen:

a) Darauf, daß einige dieser Farben keine zuvor aufgetragenen Farben durchschimmern lassen, daher man sie Deckfarben nennt.

b) Andere gestatten dieses Durchscheinen und heißen, im Gegensatz jener, Lasurfarben.

c)

c) Daß die meiſten dieſer Farben dunkler werden mit der Zeit, oder nachdunkeln.

Einige Mahler, die ſich einer großen Geſchwindigkeit befleißigten, brachten es dahin, daß ſie keines Untermahlens bedurften, daß beynahe ihre erſte Miſchung ſogleich vollendete, treu, wie es in der Natur vor dem Mahler lebte. Auch eignet ſich die Oehlmahlerey für jeden Maaßſtab. Man kann damit die zarteſten Kleinigkeiten ausführen, und wiederum ganz im Großen arbeiten. Der Glanz der Farben iſt es, durch welchen Oehlgemählde ſich ſogleich als Gemählde auch bey der größten Wahrheit ankündigen. Eben dies iſt der Fall

2) bey der Wachsmahlerey, wo ein Antheil flüſſigen Wachſes mit den Farbenſtoffen vermiſcht wird. Dieſe Art der Mahlerey hat einige techniſche Hinderniſſe mehr, als die Oehlmahlerey, und gewährt keine Vortheile in Rückſicht der Schönheit des Bildes.

3) Die Freskomahlerey glänzt nicht. Hier wird auf die Wand in den naſſen Kalk-Grund gemahlt. Ihre Werke ſind nicht transportabel und dem Schickſale des Gebäudes ganz Preis gegeben, dem ſie einverleibt werden. Dieſe Mahlerey wird gern zu Deckengemählden gebraucht, und gewährt ſehr viel Kraft. Die Farben erſcheinen beym Auftragen oder Mahlen dunkler, als ſpäterhin, wenn ſie getrocknet ſind, worauf alſo der Mahler Rückſicht nehmen muß. Die Fresko-Mahlerey ward von den größten Mahlern ausgeübt, und Italien iſt reich an Kunſtwerken dieſer Art.

4) Die Gouache, oder Wasserfarben-Mahlerey, hat das mit dem Fresko gemein, daß die Farben, trocknend, lichter werden. Diese Mahlerey, die nur Deckfarben anwendet, ist einer hohen Zartheit fähig und ahmt den Glanz der Körper eben so täuschend nach, als die Oehlmahlerey Körper nachahmt, welche nicht glänzen. Dagegen ist die Gouache-Mahlerey nicht auf so großen Maaßstab des Gemähldes anwendbar, als die Oehlmahlerey.

5) Die Saftfarben-Mahlerey und die Mahlerey mit englischen Tuschen ist nicht jener feurigen Haltung der Oehlmahlerey fähig. Sie eignet sich bey weitem am meisten für Miniatur-Arbeit und überall entsteht ein in dieser Manier ausgeführtes Werk nur sehr langsam, und die Farben wirken in dieser Arbeit gar sehr auf einander.

6) Die Emaille-Mahlerey ist der Saftfarben-Mahlerey und dem Gouache in der Wirkung am nächsten verwandt. Sie wählt aber nur solche Farben, welche durch Feuer verhärtet werden können und beym Auftrag sich auch wohl ganz anders zeigen, als nachdem sie im Feuer gewesen sind. Es bedarf keiner Erwähnung, daß diese Mahlerey nur zu Miniatür-Arbeiten gebraucht werden könne.

7) Aehnlich der Emaille-Mahlerey ist die Glas-Mahlerey, welche früherhin in Teutschland so sehr blühte.

8) Indem man beobachtet, wie die Farben beym künstlichen Lichte anders, als beym Tageslichte sich darstellen

ſtellen, und indem man ſie hiernach gebraucht, entſteht die nur andern äußern Zwecken dienende Theater-Mahlerey und das Transparent.

Alle bis jetzt genannte Arten der Mahlerey ſtimmen darin überein, daß die Farben feucht aufgetragen werden. Trägt man die Farben trocken auf, ſo entſteht

9) Paſtell-Mahlerey. Man bedient ſich hierzu gemeiniglich des rauhen Pergaments und verreibt die Farben darauf, wie bey der Miſchmanier der Zeichnung Kreide auf dem Papier verrieben wird.

Iſt die Paſtell-Mahlerey auch nicht im Stande, Gemählde nach ſo großem, äußerm Maaßſtabe darzuſtellen, wie die Oehlmahlerey, und nicht in ſo kleinem Formate, wie die Miniatür-Mahlerey, läßt ſie ſich auch weniger vortheilhaft auf Landſchafts-Mahlerey anwenden, wo der kleinen Gegenſtände ſo viele vorkommen, und iſt ſie von allen Arten der Mahlerey die verbleichendſte und vergänglichſte, ſo wird doch jeder, wer nur ein gutes Paſtell-Gemählde geſehen hat, darin übereinſtimmen, daß ſie einer hohen Wahrheit, verbunden mit Zartheit, fähig ſey. Der Amor von Mengs zu Dresden kann neben jedem gut kolorirten Oehlgemählde des nehmlichen Meiſters hängen, ohne von dem Kolorit in Oehl niedergedrückt zu werden.

§. 161.

Die Mahlerey, weil ſie unter allen Künſten das farbige Leben am treuſten wieder giebt, wird daher

auch am umfassendsten angewendet. Sie stellt das Höchste dar und das Niedrigste. Dort spricht sie das hohe Geistige aus, hier muß sie auf Tassen und Tassenbrettern, auf Gläsern und andern Geräthschaften erscheinen. Es ist ein eigener Genuß, diese Kunst durch alle Abstufungen ihrer Anwendung zu verfolgen, von dem höchsten, geistigen Werke an, bis herab, wo sie auf der Schnellkugel für die Kinder nur verschiedenfarbige Kreise zeichnen muß. Es ist ein Genuß zu sehen, wie lebendig in dem Menschen das Kolorit begründet ist, wie der Mensch alles farbig sehen will, wie es eigentlich schon einen höhern Grad seiner geistigen Ausbildung voraussetzt, wenn er in dem einfarbigen [illegible] druck des Geistigen erkennt. Darum z. B. sieht der gemeine Mann die kolorirte Bildsäule in Wachs lieber, als eine Statue von Marmor.

Die Mahlerey ist es, welche von allen Künsten am meisten herabsteigen muß, den sinnlichen Künsten zu dienen und sie zu erheben. Emaillen, Stafir und Porzellan-Mahlerey, ja selbst jede Art der Miniatur-Mahlerey, ist wohl eigentlich am meisten dem Wunsche entsprungen, den sinnlichen Künsten durch die Mahlerey zu dienen.

Will man sehen, wie schwer es dem Menschen von jeher geworden ist, sich zur reinen Anschauung des Geistigen in der Kunst zu erheben, so darf man nur auf der Mahlerey zwey Erscheinungen neben einander stellen; die wahre Vergoldung und Mahlerey mit Gold und Silber auf den Gemählden der frühern Zeit Italiens und Deutschlands, und den Schattenriß der neuern Zeit.

Hier

Wie man bey jener Malerey nur die genaue treue Nachahmung des Gold- und Silber-Glanzes bezweckte, so auch durch den Scheinwerk nur einer Darstellung der gemeinen, sinnlichen Aehnlichkeit.

§. 162.

Es wird es auch hieher gehört, so sey es mir doch erlaubt, einige allgemeine Bemerkungen zu machen, welche den Kunstgeist unserer Zeit in Absicht auf Malerey besonders karakterisiren. Nie gab es mehr Mether der und Manieren als jetzt, aber keine Schulen giebt es mehr in jenem Sinne, nach welchem verschiedene Karaktergrenzen der Schulen durch sie ausgedrückt werden.

Es giebt sogenannte Aesthetiker und Kunstfreunde, welche in den Urtheilen der grossen Meister nur die Wahrheit der historischen Erkenntniß beurtheilen können und hiernach nur alsdann ein Bild loben, dessen Werth weit über jenen Verstoß gegen die historische Wahrheit erhoben ist. Hört nun der Maler von Personen solche Urtheile, so ist es ihm nicht zu verargen, wenn er in Eile erglühet, und, weil er das Technische so ganz mit Enthusiasmus von jenen Urtheilern übergangen sieht, entrüstet ausruft: Ihr hört über Werke hoher Art gar nicht urtheilen. Einen Raphael, einen Correggio, Domenichino und alle Meister des ersten Ranges hört ihr Halbkenner herunterreissen! Aber einen guten Maler, muß sie nur das Technische kennen, von dem hört ihr einen Tadel an den hohen Meistern, der

größeres Uebel als jener Tadel vollbringt an den unſterblichen Gebilden. Ich meyne die Reſtaurationsſucht unſerer Zeit. Auch ehedem wurden ſchadhaft gewordene Gemählde und Statuen ergänzt, aber man gieng ehemals minder anmaßlich zu Werke, als jetzt. Zu reſtauriren wagt jetzt jeder, welcher die Natur der Farben kennt und fleißig kopirt. Ehedem wagte der große Meiſter ſich nur mit Schüchternheit an das Werk ſeines großen Vorgängers, denn nur der wahrhaft große Menſch, und dies zu ſeyn ſtrebt die Natur des Künſtlers und Dichters, erkennt die menſchliche Größe gern in Andern an, und fühlt, wie ſchwer es ſey, alle Tiefe einer Individualität zu ergründen. Ob wohl Damaſon von Meſſene, indem er den verletzten Schmuck am Jupiter des Zeuxis ergänzte, eben ſo unbeſcheiden zu Werke ging als die Ergänzungs-Fabrikanten unſerer Zeit in London und Paris und in Teutſchland, beſonders mit alt-teutſchen und niederländiſchen Bildern umgehen?

Zerſtört der rauhe und gemeine Krieger, im Aufwallen ſeiner Leidenſchaft, kaufluſtig gleichſam das Gebild, das, es hänge wo es wolle, doch immer am meiſten dem Meiſter zugehört, der es ſchuf, der ſeinen Geiſt dadurch in den kommenden Geſchlechtern fortleben läßt, ſo bewinen wir das Schickſal des Gebildes und wünſchen dem Zerſtörer den verdienten Lohn, aber gewiß ſind wir geneigter ihn zu entſchuldigen, als den Ergänzungs-Fabrikanten, der, ſich ſelbſt nicht unſterblich machend, aus Gewinnſucht das beſchmutzt, was ſo rein, ſo edel, wenn gleich verletzt war. Ich halte es

für

für ein ſehr großes Uebel, daß gerade jetzt, wo alles Manier verräth, die Neigung, Gemählde großer Meiſter zu reſtauriren und reſtaurirt zu ſehen, ſo allgemein iſt.

§. 163.

Moſaik-Arbeit, bald mit gefundenen, bald mit gefertigten Steinen, bald mit gröbern, bald mit kleinern Steinſtiften, welche eng zuſammengeſetzt, verkittet und dann, als vollſtändiges Bild, geſchliffen werden, gewährt einen hohen Glanz, und ſtets gleiche, unveränderliche Friſche der Farben. Aber wie vollkommen ſie auch immer ſey, ſo bleibt die gleichmäßige Größe der Stifte und das Zuſammenſetzen ſelbſt eine ſehr kalte und zu einfache geometriſche Gleichförmigkeit, die ſich nicht ganz hinter den Ausdruck des Bildes verbirgt, wie z. B. der Farben-Auftrag auf dem Oehlgemählde hinter den Geiſt des Bildes. Jene Gleichförmigkeit bleibt neben dem Ausdruck, als für ſich beſtehend und als ein nie ganz zu entfernendes, techniſches Hinderniß fühlbar. Moſaik-Arbeit ſetzt die Ausdauer der Phantaſie des Künſtlers und ſeinen Fleiß auf eine eben ſo ſchwere Probe, als der Kupferſtich. Auch bey ihr zeigt ſich der Künſtler mehr kopierend als erfindend, und kopiere er auch ſich ſelbſt. Sie iſt es, die ebenfalls, wie die Emailler-, Porzellan- und Glas-Mahlerey, nicht rein der Anſchauung der Kunſt, als Mittel das geiſtige Schöne darzuſtellen, entſprang, ſondern der Idee, daß die geiſtige Kunſt der ſinnlichen dienen könne. Sie zeigte ſich eher als eine

Kunſt, mittelſt welcher man Mobilien und Zimmer verzierte, ehe ſie ſich zum freyen Kunſtwerke empor ſchwang.

§. 164.

In der zweyten Abtheilung der erſten Klaſſe der Kunſt des Bildes finden wir Bilder, welche die Körper bald mit allen, bald mit nur einigen Profilen, aber nicht mit ſcheinbarer, ſondern fühlbarer, wirklicher Rundung darſtellen.

In dieſer Abtheilung erleidet die Kunſt, wenn man auf das techniſche Verfahren ſieht, eine abermalige Scheidung darnach, wie ſie:

1) Entweder den Stoff im Zuſtande der Härte bearbeitet, wie dies z. B. der Bildhauer thut.

2) Oder den Stoff in weichen und flüſſigen Zuſtand verſetzt, um ihn dann, zum Gebild geworden, verhärten zu laſſen, wie z. B. beym Gypsguß und beym Boſſiren in Wachs und Thon.

§ 165.

Plaſtik im engern Sinne des Worts läßt ihr Werk aus hartem Stoffe entſtehen. Ihr ſtrenger Zweck iſt die ſo reine und offene Darſtellung des Generiſchen des Lebens und des geiſtigen Ausdrucks, als dieſe nur immer möglich iſt. Sie verſchmäht allen Schein des lediglich ſinnlichen Lebens, als z. B. der Farbe, des Lichts und Schattens u. ſ. w. Statuen und hoch erhabene

Re-

Arbeiten ſollten nicht koloriert, nicht übermahlt werden. Leuchtende Augen und farbige Gewänder, wie man z. B. oft auf Kameen aus Onyx und Achat und an ſo vielem altteutſchen Schnitzwerke ſieht, erreichen ein gutes Kolorit nicht, und durch das Kolorit wird der plaſtiſche Eindruck geſtört.

Je weniger der Stoff als ſolcher an dem plaſtiſchen Kunſtwerk ſich bemerkbar macht, je weniger er unſere Aufmerkſamkeit als Naturprodukt anzieht, wie z. B. der mehrfarbige Marmor oder der Jaspis und Granit, deſto reiner wird der plaſtiſche Eindruck ſeyn. Darum wählten die Bildhauer für ihre größten Werke einen reinen, weißen, feinkörnigen Marmor. Man vergleiche nur, wenn man plaſtiſche Werke der Aegypter aus Granit und Jaspis ſieht, die doch überdies ſehr auffallende Formen haben, den Eindruck, den ſie machen, mit dem einer Statue aus reinem, karrariſchen Marmor. Bey jenen zieht uns gleich Anfangs der Stoff eben ſo ſehr an, als er auch, weil er eine Schattenfarbe an ſich trägt, die Deutlichkeit der einzelnen Formen ſtört, dahingegen erblicken wir in der Statue aus weißem Marmor zuerſt die Schönheit der Form in voller Deutlichkeit.

Da die Plaſtik nur das Generiſche des Lebens und der Schönheit mit dieſem bezweckt, ſo iſt ſie allerdings nicht des gleichen Grades ſinnlicher Mannigfaltigkeit fähig, wie die Mahlerey, und in dieſer Rückſicht minder ſchön, als die Mahlerey. Ja, die Zeichenkunſt ſteht in dieſer Rückſicht der Plaſtik näher, als die Mahlerey. Allein

der Mahlerey wiederum wird es um ſo ſchwerer, jenes Generiſche rein darzuthun, weil es ſich hier hinter die Mannigfaltigkeit der Spezialität ſichtbarer Eigenſchaften verbirgt, darum iſt hinwiederum die Bildhauerkunſt ausſprechender und edler zu nennen, als die Mahlerey. Auch iſt die Plaſtik recht eigentlich in ihrer Sphäre, wenn ſie das erhabene, koloſſale, einfache und zarte Schöne des geiſtigen Ausdrucks darſtellt. Das Niedliche ſollte ganz außer ihrer Sphäre liegen. Die Miniatur-Arbeiten in Elfenbein z. B. gewähren ſelbſt als Darſtellungen der erhabenſten Ideen und bey der größten Abſtraktion des Beſchauers einen minder erhabenen Genuß. Bey Werken dieſer Art bemerkt man mehr das Niedliche und den Fleiß der Arbeit.

Wie ſehr die Plaſtik alle Ausführung und Deutlichkeit der Einzelheiten verſchmähe, wie ſehr ſie alles nur im Großen und Ganzen ergreife, lehrt jede gute Statue. Das Haar der antiken Statue deutet nur große Parthieen an, und es würde Ekel erregen, wenn ein Bildhauer es verſuchte, das einzelne Haar anzudeuten. Der Nagel an Hand und Fuß iſt nicht in allen ſeinen Einzelheiten ausgeführt, das Auge bedarf keines Sterns und jeder Schmuck, z. B. jeder Kopfſchmuck, iſt nur bemerkt, aber nie völlig ausgeführt. Die Plaſtik ſinkt von ihrer Höhe herab, wenn man ihr die Einfachheit der Behandlung und dieſe Anſicht des Ganzen nimmt. Sie iſt eben deswegen, wie ſchon oben geſagt wurde, auf wenigere Gegenſtände der Darſtellung beſchränkt, als die Mahlerey, und eine plaſtiſche Gruppe, deſſen

besonders als reine Bildsäule, verträgt nicht die große Mannigfaltigkeit der Individualitäten, wie das Gemählde. Auf dem Bas- und Haut-Relief läßt man sich, weil wir auf diesen den Gegenstand nicht von allen Seiten betrachten, eine größere Annäherung an die Mannigfaltigkeit der mahlerischen Zusammenstellung gefallen.

Um die Mannigfaltigkeit der schönen Formen auch bey einer einzelnen Gestalt, die ein großer Bildhauer schuf, aufzufinden, muß man Profile aufsuchen, muß man wohl gar mit der Hand fühlen, wie nach allen Richtungen hin die Schönheit sich kund thut, ohne ängstliche Einzelheiten.

Die Statue, einzelne Gestalt oder Gruppe, soll von jeder Seite gesehen, schön seyn. Dessen ungeachtet wird durch die Handlung der Gestalten selbst ein Gesichtspunkt der vorherrschende werden. Der Gesichtspunkt nehmlich, in welchem die Gestalten der Phantasie des Bildners zuerst erschienen. Von diesem Gesichtspunkte aus wird sich auch die Gestalt am mannigfaltigsten und schönsten zeigen. Diesen Gesichtspunkt des Bildners muß der Beschauer vor allem aufsuchen, um das Werk zu beurtheilen; von ihm aus dann, wie mit der Phantasie des Bildners fortschreitend, die Schönheit der Gestalt aus allen übrigen Gesichtspunkten sich ausbilden. So schön also, als jeder Gesichtspunkt seyn kann, soll jeder seyn, einer aber ist der schönste.

§. 166.

§. 166.

Die niedrig- und hocherhabene Arbeit verträgt und fodert sogar Verkürzungen, damit Perspektive für einen bestimmten Gesichtspunkt erheuchelt werde, wie in der Mahlerey. Bey der Bildsäule soll dies nicht, selbst bey der kolossalen Gestalt nicht, der Fall seyn. Für die kolossale Statue sollen wir den entfernten Gesichtspunkt wählen, von welchem aus die Anschauung des Ganzen möglich wird; doch hat es allerdings auch Statuen gegeben, welche, besonders wenn sie hoch gestellt wurden, nur für einen Gesichtspunkt gearbeitet, und an denen wahre Verkürzungen vorhanden waren, die, von einem andern Gesichtspunkte aus betrachtet, den schönen Eindruck des Ganzen vernichteten.

Hatte Teutschland selten große Bildhauer in Stein aufzuweisen, wie jetzt einen Dannecker, so hatte es doch schon in seinem Mittelalter treffliche Meister niedrig- und hocherhabener Arbeit in Holz. Teutsche waren es, die selbst in Italien die Kirchen mit Schnitzwerk hoher Art und von hohem Kunstwerthe versorgten. Leider fiel man aber nur zu bald darauf, dieses Schnitzwerk zu koloriren, und so entstand die Zwitter-Gattung des Hautreliefs, und der Mahlerey, wie das kolorirte Wachsbossiren ebenfalls Zwittergestalten vom Relief sowohl, als von der Statue und Mahlerey hervorbringt, welche weder die Plastik noch die Mahlerey erreichen können.

§. 167.

Wie das Relief im Miniatür die Kameen bildet, so entstehen, eingegraben, die Gemmen. Die Arbeit selbst nenne ich den Hohlstich. Auch die Gemme bezweckt, durch ihrem Abdruck ein Basrelief zu gewähren. Wird sie gleich nur von einem Gesichtspunkte aus vom Künstler gefertigt, so ist sie doch, besonders in Glas und Stein, mit nicht geringen, technischen Schwierigkeiten verbunden.

§. 168.

Ist der Stoff, welcher bearbeitet wird, weich, und verhärtet sich sodann, so scheidet das technische Verfahren dabey wiederum zweyerley Künste.

1) Die erste ist die eigentliche Formung, oder das Bossiren. Der weiche, aber nicht flüssige Stoff, z. B. Wachs, Thon und Porzellan-Erde, wird als ein weicher Block hingestellt, den man in verschiedene Formen ausdehnt, oder von dem man wegnimmt, bis sich das Gebild entfaltet. So lange das Bossiren sich treu an die Plastik hält, diese nachahmt, kann es, wie diese, eine hohe Vollkommenheit erreichen und einen wahrhaft schönen Eindruck machen; will man aber durch das Bossiren Mahlerey und Plastik vereinigen, so zeigt sich, wie wenig wir fähig sind, durch bloßes Färben, (ohne sogleich künstlichen Schatten und künstliches Licht auf dem Bilde angedeutet zu haben), das Kolorit der Natur nachzuahmen. Auf dem Gemählde ist die Wirkung

kung des Lichts und Schattens durch die Farben angedeutet, und das auf das Gemählde wirklich fallende Licht, wenn wir das Gemählde beschauen, setzt uns nur in den Stand, das Licht, welches sich der Mahler dachte, zu beurtheilen. Aber in der Wachsfigur soll das wirkliche Leben ausgedrückt seyn, ohne daß sich der Künstler ein bestimmtes Licht bey der Arbeit dachte. Schatten und Licht sollen hier sich verbreiten durch das wirkliche Licht, wie bey dem einfarbigen, plastischen Gebild, und nun erst nehmen wir wahr, daß künstliches Färben, so treu der Natur nachgeahmt als immer möglich, noch nicht Mahlerey sey, daß wir mahlend wohl Täuschung hervorbringen können, daß wir aber mit keinem Farbe-Stoffe, als solchen, das Gemisch hervorbringen können, welches sich in der lebendigen Natur zeigt. Aus diesem Grunde kann die sogenannte Naturmahlerey, wo man Landschaften durch Blüthenstaub, Baumrinde, Gras und dergleichen Stoffe nachahmt, mehr Täuschung hervorbringen, als Täuschung durch kolorirte Wachsfiguren zu erreichen möglich ist. Darum auch kann die Wachsfigur nicht mit dem Bilde des Mimikers verglichen werden, weil dieser das wirklich belebte Kolorit mitbringt und nur verstärkt, und durch dieses alle Ideen von Scheintod und Tod entfernt und nur Stillstand andeutet, jenes aber, das Wachsbild, mit Recht ein Tod mit nicht treu nachgebildetem Kolorit weder des Todes noch des Lebens genannt werden kann.

§. 169.

§. 169.

Die Schönheit der Vasen und solcher Gefäße, die zu den Kunstwerken sinnlicher Kunst gehören, liegt einmal in ihrer Form, einmal in ihren Verzierungen, sey es durch erhabene Arbeit, oder durch Mahlerey. Die Alten verstanden es vorzüglich, ihren Gefäßen einen hohen, deutlichen Karakter verschiedener Arten und Grade der Schönheit zu geben, und man darf unter andern nur mit Hamilton sehr viele Vasen und Gefäße des Alterthums sehen und sodann die strengen Vergleichungen der verschiedenen Formen anstellen, um zu sehen, wie bestimmt gerade hier die verschiedenen Arten der Schönheit stereometrischer Figuren ausgedrückt sind. Die Schönheit der Form des Gefäßes stand bey den Alten immer höher, als die Schönheit der Verzierung. Wenn ihre Gemählde auf Vasen nie voll ausgeführte Gemählde sind, so, meyne ich, war nicht das Schuld, daß sie es nicht ausgeführter machen konnten, sondern die Grundform des Gefäßes sollte nicht unterdrückt werden durch das Gemählde. Daran leidet die neuere Zeit. Unser Porzellain wurde zuweilen mit trefflich ausgeführten Miniaturgemählden versehen, welche die Form niederschlagen, wäre diese auch wahrhaft schön gewesen. Man fängt jetzt allerdings an, die Schönheit der Grundformen antiker Gefäße nachzuahmen und ahmt auch die Verzierungen der Alten nach, jedoch nur darum, damit Nachahmungen seyn möchten; und weil man sich nicht Rechenschaft giebt, daß den Alten Schönheit ein heiliger Zweck war, und so erscheinen nun nicht selten zwar

schöne,

ſchöne, antike Grundformen der Gefäße und deren Verzierungen, aber ſie ſind vereint mit dem Geſchmacke der Zeit, mit Ueberladung an Vergoldungen u. ſ. w. Doch dünkt mich allerdings, daß wir in Rückſicht der Schönheit der Gefäße größere Fortſchritte machen, als in der Schönheit höherer Kunſtwerke.

§. 170.

Iſt der zu bildende Stoff flüſſig, ſo wird eine feſte Form vorausgeſetzt, in welcher er verhärte. Dieſe Form iſt alſo das wichtigſte der Arbeit des Künſtlers. Auf dieſe Weiſe entſteht der Guß, bey welchem man bald Metall anwendet, wodurch z. B. die bronzirte Statue entſteht, oder bey welchem man Gyps gebraucht. Der Guß, welcher ſtets die Plaſtik treu nachahmt, ſteht eben deswegen höher, als das kolorirte Boſſiren. Ueberdies gewährt der Metallguß ſeinen Werken eine noch größere Dauerhaftigkeit, als ſelbſt die Plaſtik ihrer ſteinernen Geſtalt zu geben vermag.

§. 171.

Von der zweyten Klaſſe der Kunſt des Bildes ſagte ich §. 136.: ſie laſſe die Formen der Stoffe unverändert, und vereinige ſie nur zu einem ſchönen Ganzen. Hieher zähle ich die Gartenkunſt. In neuerer Zeit war die Gartenkunſt aus der Reihe der ſchönen Künſte ausgeſchloſſen. Sie habe äußere Zwecke, ſagte man, ſie

ſie huldige dem Vergnügen. Aber wodurch denn anders als vorzüglich durch Schönheit? Sind etwa Schaukeln und Karouſſelſpiel die wichtigſten Zwecke der Gartenkunſt? Sie bezwecke Nutzen, ſagten Andere, und vergaßen, daß ſie in dieſer Rückſicht nur den Gartenbau, nicht die Gartenkunſt im Auge hatten. Der Gartenkunſt kann Schönheit Zweck an ſich werden, denn der Stoff, den ſie behandelt, iſt der Schönheit fähig in verſchiedenen Arten und Graden. Kann ſie nicht Berge und Felſen ſtellen, wohin ſie will, und große Seen und Ströme hervorrufen, wo ſie nicht ſind, iſt ſie von außen her durch den Stoff beſchränkt, ſo iſt ſie es in ſich ſelbſt doch nicht. Ihre Feſſel gleicht nur der Feſſel, welche dem Dichter das Versmaaß und die Natur ſeiner Sprache anlegt, mit der er ſich aber frey bewegt. Wie die Bildhauerkunſt in der Wahl der darzuſtellenden Gegenſtände beſchränkt iſt durch den Stein, aus dem ſie bildet, wie dieſe Kunſt ſogar nicht einmal vollkommene Lebendigkeit gewähren kann um des Stoffes willen, ſo auch iſt die Gartenkunſt in äußere Grenzen gewieſen, aber in ſich unendlich wie jede Kunſt.

"Die Gartenkunſt, ſagten Einige, kann nicht ſchöne „Kunſt ſeyn, denn ſie huldigt den rohen Sinnen. So „bezweckt ſie z. B. Schatten und Blumenduft, und „Rauſchen des Baches und gewährt den bequemen Sitz „für den Ermüdeten." Wenn die Gartenkunſt dieſe Genüſſe zugleich gewährt, ſo zeigt ſich deſſen ungeachtet dieſer ſinnliche Zweck nur untergeordnet dem höhern Zwecke der Schönheit, wie ein ſchöner Rahmen das

Gemählde auch schmückt. Als schöne Kunst stellt sie sich vor allem der Landschaftsmahlerey an die Seite, aller allerdings ist sie von allen Künsten die einzige, welche nicht allein durch das Auge und Ohr, sondern auch durch die übrigen Sinne auf unser Gemüth wirkt und so gleichsam uns auf einem Meere schöner Genüsse schaukelt.

Die Gartenkunst zerfällt, wie die Landschafts-Mahlerey:

1) In die Darstellung der beschränkten Gegend, Darstellung des enger geschlossenen Raumes, als unser Auge, seiner Anlage nach, reichen könnte. Bey engem Gesichtskreis giebt sie uns die Schönheit eines Platzes, durch den sie eine hohe, poetische Idee, mit einer der Kathegorieen der Schönheit vereint, deutlich darthun und aussprechen kann, ohne alle Erläuterung und Inschrift. Bey der Darstellung eines schönen Platzes zeigt sich die Gartenkunst als Mahlerey und Plastik zugleich, denn mahlt sie mit den Farben der Gegenstände, die sie auf dem Platze vereinigt, zeichnet sie durch die natürlich schöne Form dieser Gegenstände, so arbeitet sie aber auch zugleich wie die Plastik, ohne auf Perspektive Rücksicht zu nehmen, arbeitet darnach, daß wir an jedem Punkte des Platzes Einheit des Ganzen wahrnehmen, und den Platz, von allen Standpunkten aus, wie ein plastisches Gebild betrachten können und sollen.

2) Die Gartenkunst gewährt uns aber auch das Bild der Aussicht. Wie die Landschaftsmahlerey

theilt

theilt sie das große Rundgemählde, damit wir jede verschiedene Parthie als Einheit empfinden können, die wir außerdem im großen Zusammenhange des Rundgemählides entweder gar nicht erblicken, oder nur als untergeordneten Theil empfinden würden, in kleinere Theile, in Gemählde, in Prospekte.

Die Gartenkunst macht uns auf jede Schönheit der leblosen Natur aufmerksam. So weiß sie den schönen Baum oft einsam hinzustellen, damit sein Anblick uns aufhalte. Im geschlossenen Walde würde uns seine Schönheit entschlüpfen. Wer jemahls in unbewohnten Ländern reiste, fühlt am lebhaftesten, wie oft man sich dort die Hand eines geistvollen Gärtners wünscht, der uns den Weg des Blickes bahne, der nicht plündere, aber der größern Regellosigkeit, welche in der Natur uns so manchen Anblick entzieht, zu geizen verwehre. So vieles sieht man auf der Wanderschaft durch unbewohnte Gegenden nicht, oder nicht immer aus dem schönsten Gesichtspunkte. Die Gartenkunst soll also diesen schönsten Gesichtspunkt aufsuchen, und uns darstellen, den Gesichtspunkt, von welchem aus gleichsam die Natur, als Künstlerin betrachtet, ihr Gebild sich dachte, wie wir bey Beschauung der Statue den Gesichtspunkt aufsuchen müssen, von welchem aus der Bildhauer sein Erbild zuerst erblickte und entwarf.

Die französische Gartenkunst behandelte ihre Gegenstände nach Maximen der Baukunst, daraus entstand die Fremdartigkeit und Steifheit. Sie machte nicht die Schönheit der Naturgegenstände, als einer so mannig-

faltigen Schönheit stereometrischer Formen, sichtbar, sondern nahm ihnen die Mannigfaltigkeit, verschmolz sie zur einfachen Schönheit stereometrischer Formen, dehnte sie sodann wieder aus zu einer einzigen stereometrischen Gestalt. So z. B. entstand das Parallelogram der dichten, beschnittenen Hecke. Die französische Gartenkunst sank sogar bis zur gemeinsten Karrikatur des Niedlichen, zum gemeinsten Burlesken herab, indem sie Thier-Formen durch die Garten-Scheere hervorbrachte. Aber so sehr wir auch in neuerer Zeit diesen Geschmack belachen, so sind doch selbst die schönsten Parks noch nicht ganz befreyt vom Burlesken anderer Art. Was sind die kleinen, feuerspeyenden Berge, die Schneckenberge, die Labyrinthe u. s. w. anders, als ein Ueberrest jener kleinlichen Ansicht? Die Gartenkunst enthülle die einzelnen Schönheiten der Natur nach der Idee eines poetischen Ganzen. Sie führe uns immerhin in allen Klimaten, in allen Jahrszeiten, in allen Erdtheilen umher, wie der Roman, wenn sie es vermag. Sie gewähre uns Blüthen, Früchte, Duft und Rauschen, locke durch die Anmuth der Plätze die Waldsänger herbey, aber sie zeige uns nie Verunglimpfungen, Beschimpfungen und Verunstaltungen der Natur, welche sich die Menschen fast aller Himmelsstriche und aller Zeiten so oft zu Schulden kommen ließen. Sie zeige uns die Natur, zeige uns die schöne Kultur, als einen Theil derselben. Wähnt der Gärtner, sich ein hohes Verdienst zu erwerben, wenn er gleichsam geographische, ethnographische und chorographische Wahrheit bezweckt, indem er uns den Geschmack

der

der verſchiedenen Völker in ihrem Land- und Garten-Bau zeigt und hierdurch das Gemeine der Darſtellung für entſchuldigt hält, ſo irrt er. Seine chorographiſche und ethnographiſche Abſicht iſt keine poetiſche Idee. Wenn er uns den Garten des Kaiſers von China vollſtändigſt zeigt, und dieſer Garten iſt nicht ſchön, ſo zeige er ihn nicht. Warum aber ſollte der Gärtner nicht in allen Klimaten ſeinen Spaziergänger, wie der Sänger des Oberon, herum führen dürfen, wenn er es romantiſch und dichteriſch, wie dieſer, zu machen weiß? Die Gartenkunſt gewähre uns alle Kathegorieen der Schönheit rein und verſchmolzen. Sie vermag beydes, jedoch begrenzt durch den Stoff. Dann wiederum verbinde ſie alle ſchönen Einzelheiten zu einem Ganzen. Ueberall und auch dann, wenn ſie Häuſer, Tempel u. ſ. w. aufnimmt, werde ſie von den Anſichten und den Geſetzen des Landſchaftsmahlers geleitet.

§. 172.

Nicht treue Nachahmungen der mannigfaltigen Formen der Gegenſtände in der Natur, ſondern Werke, an welchen ſich die Schönheit rein ſtereometriſcher Formen bewährt, bildet die dritte Klaſſe der Kunſt des Bildes, die **Baukunſt**. Als Baumeiſter betrachtet der Menſch die einfachſten Grundzüge der Schönheit. Seine Empfindung entfernt jeden Anklang der belebten Natur, und nur aus dem Grundriß der lebloſen Natur hervor ruft ſie die Geſtalten der Baukunſt. Mag immer-

hin das sinnliche Bedürfniß die erste Hütte gebaut haben, der schöne Tempel ist das Werk einer tiefen Empfindung und des schönen Geistes.

Die sogenannte bürgerliche Baukunst ordnet die Schönheit jedem besondern, sinnlichen Zwecke unter. Darum baut sie die Scheuer und den Stall und das Wohnhaus verschieden, selbst beym Anblick von aussen. Sie schmiegt sich an die äussern Verhältnisse an, z. B. des Platzes, auf dem sie baut, und nimmt bey der äussern Form schon auf ihre innere Zweckmäßigkeit Rücksicht. Anders geht die schöne Baukunst zu Werke. Hier faßt der Baumeister die Idee der Behausung, sey es für lebende Menschen, sey es für die Todten, sey es für die Götter, so allgemein auf, daß er an einzelne Bedürfnisse des Wohnens gar nicht denkt. Nur eine Masse, ein Körper steht vor seiner Phantasie, dessen rohe Form er nach einer, oder der andern Art der Schönheit betrachtet und eintheilt, und aus dem er dann heraus das Einzelne entfaltet. Giebt etwas, schon in der Grundidee, eine Verschiedenheit der Bauart an, so besteht es darin, ob das Ganze aus nur einem Körper, wie aus einem Steine heraus entsteht, oder ob es aus mehreren Körpern zusammengesetzt ist. Kirchen und Schauspielhäuser sind meistens solche aus einem Körper entstehende Gebäude. Palläste und Schlösser bestehen oft aus zusammengesetzten Körpern, so z. B. der Pallast mit zwey Flügeln, welche andere Grundformen und andere Größe haben, als das Mittelstück.

Die

Die schöne Baukunst schaut ihr Werk, bey der ersten Idee desselben, nur von außen an und schreitet alsdann erst hinein. Gerade dem entgegengesetzt geht die bürgerliche Baukunst zu Werke. Bey Tempeln und Kirchen kann die schöne Baukunst dies Innere in vollkommene Uebereinstimmung mit dem Aeußern bringen, bey dem Pallaste, bey der Wohnung für Lebende muß sie in Rücksicht des innern Ausbaues sich zum Theil als an sinnliche Zwecke gebunden erkennen.

§. 173.

Die Schönheit der stereometrischen Gestalten ist nirgend deutlicher ausgesprochen, als in der Baukunst. Was uns in jeder andern Kunst steif erscheinen muß, das kalte Ebenmaaß, will in der schönen Baukunst erkannt seyn. Die Schönheit des Ebenmaaßes ward schon längst gefühlt, und selbst die Vorstellungen vom Schönen bey unkultivirten Völkern weisen auf das kalte Ebenmaaß zurück, sprechen sich an der Anordnung ihrer Hütten und Gemächer, an ihrer Kleidung und an ihrem Schmucke des Hauptes, an dem mit Schüsseln besetzten Tisch und am Zeremoniell aller Völker aus. Warum denn spricht man am meisten gerade in der Baukunst von Symmetrie? Warum fällt uns der Mangel an Gleichmaaß gerade hier am meisten auf? Wenn wir am menschlichen Körper, weil er der Bewegung fähig ist, eine Mannigfaltigkeit der Linien suchen, warum können wir einen gleichen Grad, oder sogar einen min-

dern der Mannigfaltigkeit nicht vertragen am Werke der ſchönen Baukunſt? Die allzugroße Verſchiedenheit der Grundformen, wie der Verzierungsformen, wird uns in der Baukunſt läſtig, und warum denn gerade hier? Wenn wir einen Tempel mit Säulen, jede von verſchiedener Geſtalt ſähen, wenn ein Pallaſt vor uns ſtände, neben deſſen Mittelkörper zwey Flügel ſich erhöhen, jeder von verſchiedener Länge und Höhe als der andere, ſo würden wir dies mit Recht tadeln, weil wir in der Baukunſt die Schönheit einer ſtereometriſchen Form rein anſchauen wollen als Ganzes, und dieſe Form ſoll nur die in ihr ſelbſt begründete Mannigfaltigkeit wahrnehmen laſſen. Unſer Gefühl billigt das Mannichfaltige der Richtung aller Linien eines Trapezoiden in der Baukunſt nirgends. Wir geſtatten zwar die Verbindung verſchiedener, ſtereometriſcher Formen bey den dem Ganzen untergeordneten Theilen, aber ſie dürfen nicht das Ganze ſtören. So legt der Baumeiſter den Kreis in ein Viereck, und dieſes in jenen, aber je mehrere dieſer Figuren zuſammengeſetzt werden, deſto mehr ſucht auch der Baumeiſter die Zuſammenſetzungen zu verhüllen.

Von allen Künſtlern am meiſten fühlt der Baumeiſter die Verſchiedenheit der geraden Linie von der krummen. Beſteht daher der geſammte Körper ſeines Werkes aus geraden Linien, ſo werden die daran befindlichen krummen Linien nur untergeordnete Theile andeuten. Iſt das Ganze rund, ſo werden nur Theile eckig ſeyn. Eines iſt immer dem andern untergeordnet im wahr-

wahrhaft schönen, architektonischen Werke. Wo sich gerade und krumme Linien begegnen, da scheidet sich gewiß ein architektonischer Theil.

Die Baukunst unterwirft die geraden, wie die krummen Linien entweder der Parallelität, oder der Verjüngung, als der ebenmäßigen und proportionirlichen Abweichung zweyer Linien von dem parallelen Zustande. Alle Maaß-Verhältnisse der Baukunst gründen sich auf nur zwey Zahlen-Verhältnisse. Was in der Richtung der Linien Parallelität ist, wird hier im Verhältnisse der Maaße hervorgebracht durch eine gerade Zahl, welche die Theilung vornimmt. Dies wäre z. B. das Verhältniß des Halbirens, des Viertheilens, Sechstheilens, Achttheilens u. s. w. Was aber in der Richtung der Linien Verjüngung genannt wurde, entsteht in den Maaß-Verhältnissen durch eine ungerade Zahl, welche die Theilung bewerkstelliget. Hierher also gehört das Drittheilen, Fünftheilen u. s. w.

Diese zwey Grundverschiedenheiten in den architektonischen Verschiedenheiten empfinden wir an jedem Gebäude eben so lebhaft, wie wir es empfinden, wenn wir neben einer gleich starken eine sich verjüngende Säule sehen, und gleichwie nun immer eines jener Verhältnisse das vorwaltende, und das andere nur das untergeordnete seyn wird, so ist schon in den Maaßverhältnissen der

Keim zu der einen oder der andern Art der Schönheit ausgedrückt.

§. 174.

Man nehme so viele Style der schönen Baukunst an als man nur immer wolle, lehre einen ägyptischen, griechischen, neurömischen und gothischen, oder man verwerfe die Benennung der sogenannten gothischen Bauart, oder man leite die Benennungen der Style von den verschiedenen Säulenordnungen her, oder woher man sonst, auf dem Wege der gewöhnlichen Kunstbeschauung, wolle, auch in der Baukunst ist Styl reiner Ausdruck einer Kathegorie der Schönheit, und wo er dies nicht ist, sondern als ein Gemisch, als ein Uebergang sich darstellt, welcher nur die Individualität des Baumeisters anschaulich macht, hört er auf, Styl zu seyn, und wird jeder individuellen Eigenheit oder wohl gar der Manier gleich.

§. 175.

Wenn wir die christliche Kirche, die nicht selten die Grundform des Kreuzes bekam und bekommt, gegen den heidnischen Tempel vergleichen, so ist die Höhe der Kirche und der Thurm das Auffallendste. Bey der Kirche fällt die Idee des Hauses, in welchem Gott wirklich wohnt, hinweg, oder man müßte annehmen, daß der Christ seinen Gott sich nur kolossaler, als der Heide seine Götter denke. Die Höhe der christlichen Kirche,

dünkt

dünkt mich, geht daraus eben hervor, daß die Idee einer wirklichen Wohnung der der Versammlung Platz gemacht hatte. Auch der Thurm deutet lebhaft die Veränderung an, welche in der Grundansicht des Baues eines der Religions-Ausübung gewidmeten Gebäudes vorgegangen seyn muß mit der christlichen Religion. Man denke sich nur zu irgend einem heidnischen Tempel einen Thurm hinzu und wähle für diesen eine so viel als möglich jenen anpassende Form, so widerspricht dennoch schon das Hinaufragen des Thurmes der Idee des heidnischen Tempels, der die Götter einlud, ihn zu ihrem stillen Wohnsitze zu wählen. Darum unter andern, scheint es mir, kamen die Aegypter, welche doch Pyramiden und Obelisken von außerordentlicher Höhe errichteten, nicht auf die Idee eines Thurmes, als Theil der Tempel. Dagegen waren vor ihren Tempeln Obelisken errichtet. Sie dachten sich hierbey wahrscheinlich, daß sie ihren in den Tempeln wohnenden Göttern nur den Anblick der Obelisken, als eines ehrenden Denkmahls, gewähren wollten. Die Aegypter betrachteten nur die Obelisken als Ausschmückungen des heiligen Platzes um den Tempel her, um ihn dadurch der Gottheit desto angenehmer zu machen.

§. 176.

Die Architektur der Aegypter, und die sogenannte gothische Bauart stimmen darin mit einander überein, daß sie stark verzieren und die Verzierungen von außen

und

und innen gleich häufig anwenden, und daß ihre Verzierungen ſelbſt am häufigſten den Contraſt der geraden und krummen Linien bemerken, abgerechnet, daß die ägyptiſche Bauart bey den Tempeln ſogar ein Beſtreben durch die Wahl verſchiedener Gattungen zu einzelnen Theilen architektoniſcher Werke geſtattete, z. B. Capitäler von Silber, Verzierungen von Gold an den Tempeln u. ſ. w. Außerdem trugen auch die ſymboliſchen Werke der Bildhauer-Arbeit, mit denen die Tempel der Aegypter geſchmückt waren nicht immer eine hohe Schönheit an ſich, waren, trotz des ſymboliſchen Zweckes mehr Verirrungen oder wenigſtens Kunſtſtudien der Wahrheit, als erhaben-ſchöne Gebilde.

Ihre Abſicht zu erfüllen, mußte verſchieden der Tempelbau bey den Alten wirklich geweſen, beſonders da überall die Grundidee eines Tempels als ein einfacher, welche keiner geſchloſſenen Tempel-Zelle bedarf, weil hiermit die Idee des Wohnens immer allgemeiner, heiterer und freyer gleichſam aufgehoben wird. Der Tempel alſo, zu dem Stufen führen, und der nur eine Bedachung auf Säulen trägt, iſt der einfachſte und edelſte. Kaum gegen ſich in den Tempeln verborgene, oder ſchloſſene Räume als Tempel-Zellen, ſo mußte der Anblick an einfacher Größe, die dem Bedürfniß der Sterblichen ſo würdig iſt, und der Tempel wird dem Wohnhauſe der Menſchen, welche das Schickſal von Sturm und Regen beſchützen, immer ähnlicher.

Meinbrenner, in deſſen Erklärung über die praktiſchen Theile der Säulen-Ordnung S. 3., ſagt: „Der

„bey den Alten die Baukunst in ihrem größten Flore
„stand, hatte man nicht mehr als drey Arten von
„Säulen. Erst dann, als man in der Baukunst rück-
„wärts ging, ward zu der dorischen, jonischen und
„korynthischen Bauart noch unter die erste die
„toskanische, und über die letzte die römische Säu-
„lenordnung hinzugesetzt. Betrachtet man die dorische
„Säulenordnung als die einfachste und stärkste, die jo-
„nische als die etwas verzierte und minder starke, und
„die korynthische als die reichste und schlankeste, so kön-
„nen die neu hinzugesetzten bey dieser Beurtheilung
„nicht hintangesetzt und zu den andern gezählt werden."

Einfach und stark heißt die eine, verziert und min-
der stark die zweyte, und reich und schlank die dritte. Die Säule und Säulenordnung ist hier also noch zweyer-
ley Richtung betrachtet, nach der Proportion der Masse
und nach dem Reichthum an Verzierungen, und wenn
man die Proportionen näher verfolgt, so zeigen sich gar
viele Abstufungen auch die mehrere Verzierungen, wenn jene
das Garze in viele Theile getheilet, d. h. sich dem ganzen Schlanken nähern.

Wie in der Proportion ein Verhältniß der ruhigen
Schlankheit obwaltet, da behauptet die Säule seiner Be-
stimmung, seiner Verzierungen, welcher Art es sey.

Wenn man die Proportionen der Säulen betrach-
tet, so zeigt sich unter ihnen ein ähnlicher Unterschied,
als vergleiche man die verschiedenen Körper-Schönheit
eines Jupiter, einer Juno, eines Apollo, einer Diana,
eines Herkules und einer Venus mit einander.

Der

Bey den Religions-Gebäuchen der Alten konnte der innere Ausbau mit der Grundanlage und mit dem Aeußern der Tempel vollkommen übereinſtimmen; dies iſt bey der chriſtlichen Kirche nicht der Fall. Portiken laufen vor den Fenſtern vorüber, man bedarf der großen Fenſter für den hohen Raum, man bedarf der Glasſcheiben, der Orgel, der Kanzel u. ſ. w. Durch alles dies iſt die Harmonie des Innern einer Kirche geſtört, und die meiſten unſerer Kirchen ſind inwendig nur ein Gemiſch vom Ausbau eines Wohnhauſes, Schauſpielhauſes und einer wahren Halle eines Tempels.

§. 177.

Der Pallaſt verträgt eine größere Mannigfaltigkeit, ſowohl in der Grundidee als in der Verzierung. Sein innerer Ausbau nimmt Rückſicht auf ſinnliche Zwecke. Licht, Wärme und Kühlung ſind einige dieſer Rückſichten. Innen nimmt das wahrhaft edle Gebäude gern die Bildhauerkunſt wie die Mahlerey auf und läßt ſich von ihnen ſchmücken, außen aber darf es die Mahlerey nicht wagen, ſich dem ſchönen architektoniſchen Werke zu nahen. Hier würde ſie nicht ſinnliche Gewalt genug haben, um verzierend thätig ſeyn zu können. Die äußern Verzierungen kann nur die Bildhauerkunſt übernehmen, und auch dieſe muß hierbey nur im großen Maaßſtabe arbeiten. Wahrhaft ſchöne Baukunſt weiß den innern Schmuck der Bildhauerkunſt und Mahlerey mit ſich ſogar ſo zu vereinen, daß er, wie einer ihrer höhern

Zwecke

Zwecke erſcheint; in der bürgerlichen Baukunſt aber erſcheinen die Verzierungen zufällig, und nur ſchicklich angebracht nach den übrigen Zwecken der Bewohnung. Der ſchöne Pallaſt iſt eben ſowohl Winter- als Sommerhaus, kann eben ſowohl die Zierde der Stadt, als des Landes ſeyn, und nur erſt, wenn man von jener einfachen Größe abweicht, kommt man zu verſchiedenen Arten der Palläſte, welche auch ihre eigenen Umgebungen verlangen.

§. 178.

Auch jedes architektoniſche Werk will vor allem von dem Standpunkte betrachtet ſeyn, von welchem aus es ſich der Baumeiſter zuerſt dachte. Der Baumeiſter hiernächſt giebt dieſen Standpunkt ſprechender an, als der Bildhauer. Die Stirnſeite eines Tempels, einer Kirche, eines Pallaſtes müſſen wir ſehen, um den Gedanken des Baumeiſters zu erkennen. Die Pyramiden und Obelisken aber ſind die einzigen Werke der Architektur, welche keine Stirnſeite gewähren.

§. 179.

Wir kommen nun zur zweyten Hauptabtheilung der Kunſt, welche Werke mit ſichtbarer Form hervorbringt. (§. 132.) Zu einer Kunſt, die eben ſowohl den Augenblick des Bildes darzuſtellen, als auch das ſichtbare Leben, dieſe im innigſten Zuſammenhange ſtehende Reihe von Bildern an unſerm Blicke vorüber zu führen vermag, zur Mimik nehmlich.

Bey

Bey der Ausübung der Mimik, als des sichtbaren Ausdrucks unseres Geistigen zur Kunst erhoben, ist der Künstler zugleich Kunstwerk. Wenn von der Mimik als solcher insbesondere die Rede ist, wird sie nicht in dem Verhältnisse betrachtet, in welchem sie, vereint mit der Sprache, die Redekunst im weitern Sinne des Worts bildet, sondern sie wird hier als für sich bestehend, als frey betrachtet, und in dem Grade verlangt, daß sie alles, was nicht ausschließend und allein durch das Wort aus unserm Innern hervortreten kann, enthülle.

Das reine Urtheil, weil es auf die Empfindung nicht immer eigenthümlich, sondern nur im Allgemeinen wirkt, wird sich durch Mimik nicht kund thun, sondern es wählt das Wort zu seinem Redner. Aber jede Empfindung hat ihren eigenthümlichen Ausdruck, der allerdings nicht immer in den Gesichtszügen und in den Gesten, sondern nicht selten nur im Auge gesucht werden muß.

Der mimische Ausdruck, er sey nun, weil wir denn doch den Ausdruck des Auges noch gar zu wenig kennen, Gesichtszug, Körperhaltung, Geste oder äußere That, erfolgt eben sowohl nach Gesetzen der Bewegung, wie die Musik. Wenn wir im gewöhnlichen Leben uns mimisch ausdrücken, geschieht es nach Gesetzen und Verletzungen derselben. Diese Gesetze sind dieselben, nach welchen die Formen unserer Empfindungen in uns gebildet werden. Zwar kann die Individualität des einen oder des andern, im Einzelnen, diese Gesetze übertreten, dennoch

dennoch wollen ſie in einem jeden ob, ſind in unſerm innerſten Weſen eben ſo begründet, wie Gefühl, Empfindung, deutliches Bewußtſeyn und Vernunft. Die Geſetze für die Beſchaffenheit unſers Körpers, nach denen unſere Fähigkeit des Thuns und Ausdruckes durch Bewegung ſich äußert, entſprechen den Geſetzen, nach welchen ſich auch die Thätigkeit unſerer Seele überhaupt äußert, darum muß man jeden Gemüthe- und Geiſtes-Zuſtand auf ſeinen Begriff zurückführen, um darnach den mimiſchen Ausdruck für den einen oder den andern Seelen-Zuſtand zu beurtheilen. Erſt wenn man den Seelen-Zuſtand in ſeine Theile zerlegt hat und ſeinen Zuſammenhang prüft, kann man die geiſtige Schönheit des Gemüths-Zuſtandes, und nach dieſer die ihr entſprechende Schönheit des ſichtbaren Ausdruckes überblicken.

Alle Gemüthszuſtände laſſen ſich eintheilen in Zuſtände

1) der Wahrheit,

2) der Lüge.

Jene erfüllen das Gemüth wirklich und ganz, und gewähren daher einen reinen, vollen, mimiſchen Ausdruck. Die lügenhaften Zuſtände tragen einen Widerſpruch in ſich, der auch vom Meiſter der Heucheley nicht ganz verborgen werden kann. Allerdings giebt es auch Zuſtände der Wahrheit, welche ein widerſprechendes Streben verrathen, allein ſobald die Seele wirklich ergriffen iſt, äußert ſie das, was ſie fühlt, daher wird ſich hierbey der Widerſpruch immer unterordnen einer allgemeinen Uebereinſtimmung des wahrhaften Fühlens.

Am ſägenhaften Zuſtand wird das Verbergenwollen dennoch erkannt, und dieſes hemmt den Ausdruck des Gefühls, welches vorgelegen wird.

Zuſtände der Wahrheit äußern im mimiſchen Ausdruck totale Homogenität und nur bisweilen partielle Heterogenität. Zuſtände der Lüge im Gegentheil zeigen immer totale Heterogenität und partielle Homogenität. Hiernächſt laſſen ſich die Gemüths-Zuſtände eintheilen in

a) einfache und
b) zuſammengeſetzte.

Herrſcht in den zuſammengeſetzten Gemüths-Zuſtänden kein Widerſpruch, ſo wird der mimiſche Ausdruck nur auf der einen Hälfte des Geſichts verſchieden von dem auf der andern Hälfte ſeyn und ſo auch ſich der übrige Körper-Ausdruck in die rechte und linke Seite des Körpers theilen. So z. B. bey der frohen Erwartung, die aus Freude und Ungeduld gemiſcht iſt.

Stehen aber die vereinten Neigungen noch außerdem im Widerſpruch, ſo theilt ſich der kontraſtirende, mimiſche Ausdruck auch in das Hinauf und Hinab.

Alle Gemüths-Zuſtände laſſen ſich ferner eintheilen in

1) bejahende und
2) verneinende.

Jene werden immer Annäherung verrathen, dieſe ſtets Entfernung.

§. 180.

§. 180.

So verſchieden auch immer die nationale und individuelle Grundbildung iſt, ſo gewiß es vorherrſchende Züge und Haltung des Körpers giebt, welche das National-Temperament wie den National-Karakter bewähren, ſo gewiß giebt es auch wiederum allgemeine Geſetze, nach welchen der mimiſche Ausdruck das Gemüth aller Menſchen enthüllt. Iſt gleich der Afrikaner ganz anders gebildet, als der Europäer, ſo erkennen beyde dennoch gegenſeitig an ihrem mimiſchen Ausdruck ihre Gemüths-Zuſtände.

Nicht im Minenſpiel allein, oder in der Geſte, ſondern in der ganzen Haltung des Körpers, im Stand der Füße und in der Haltung der Beine verräth ſich der Ausdruck des Gemüths.

Wenn man den Gang des Gemächlichen mit dem Gange des Faulen vergleicht, ſo wird jener geregelt und breit ſchreiten, während der Faule dem Fuße, über der Erde hinſchleifend, lieber wehe thut, als daß er ihn mit einiger Kraft erhübe. Vergleicht man den Gang des Leichtſinns, der Eitelkeit und Dummheit, ſo haben alle drey einen ungewiſſen, ſchweifenden, kreuzenden Tritt, aber dem Leichtſinn ſieht man es an, daß er ſtets ein anderes Ziel hat, der Eitelkeit, daß ſie überall aufgehalten wird, und der Dummheit, daß ſie gar kein Ziel hat.

Alle affirmativen Gemüthszuſtände neigen den Körper vor, hin, entgegen. Z. B. Hoffnung. Die negativen beugen ihn zurück, weg, davon. Z. B. Schreck.

Gemüthszuſtände endlich, welche zwiſchen Affirmation und Negation kämpfen, brechen gleichſam den Körper in zweyerley Richtung. So z. B. Eiferſucht, Angſt, Verzweiflung.

Der gerade ausgeſtreckte Arm iſt ſtets demonſtratif, und zwar wird die äußere Seite zugleich die obere, ſo deutet er ein Subſtantifum oder Pronomen an, wird aber die innere Seite die obere, ſo deutet er nur adjektiſiſch. Dort vertritt er gleichſam die Stelle des Artikels, hier beſchreibt er, gleich einem Adjektifum, oder Verbum. Deutet man im erſten Falle mit dem Zeigefinger, ſo drückt man Spezialität und Singularität, und deutet man mit der ganzen Hand, ſo drückt man Pluralität und Totalität aus.

Beyde Arme das Subſtantif andeutend wird komiſch. Während aber die eine Hand das Subſtantifum ausdrückt, kann die andere das Adjektifum angeben. Wenn beyde Hände adjektiſiſch demonſtriren, ſo wird das Adjektifum nur verſtärkt, die Beſchreibung nur vervielfältiget. Hand und Arm im Widerſpruch drücken Negation aus. Der hängende Arm verkündet einen paſſiven, der gehobene einen aktiſen Zuſtand.

Der Zeigefinger iſt edel demonſtratif. Deutet man mit dem Mittelfinger, als dem längſten, ſo drückt man Spott aus, deutet man mit dem Daumen, ſo gilt dies verächtlich dem Vergangenen, mit dem kleinen Finger dem Gegenwärtigen.

Habſucht reißt den Mund auf, und der Trotz verſchließt ihn.

Alle

Alle ſolche entgegengeſetzte Erſcheinungen erfolgen nach Geſetzen an allen Menſchen gleich, und da jene Erſcheinungen Bewegungen ſind, ſo können auch nur Geſetze der Bewegung ſie hervorbringen und ordnen. Wie ſich die Empfindung nach Geſetzen der Bewegung entfaltet und formet, ſo auch ihr ſichtbarer Ausdruck. Form, Größe des Raumes und Geſchwindigkeit der Bewegung müſſen daher, wie in der Muſik, ſo auch hier bey dem ſichtbaren Ausdruck in vollkommener Uebereinſtimmung ſtehen, damit der Ausdruck für das, was er andeutet, wirklich ſchön werde. Auch hier iſt es gewiß, daß, je mehr die Beymiſchung des nur in der Individualität begründeten Zufälligen, etwa des Mangels an Flexibilität der Muskeln, oder der Gegenſatz davon, oder Angewohnheit, oder Ungewohnheit entfernt, und der reine Ausdruck des Innern dargeſtellt wird, deſto ſprechender wird der mimiſche Ausdruck ſeyn. Wie in jedem Gemüthszuſtande, wenn man ihn analyſirt, bald die eine, bald die andere Idee vorherrſcht, welche den verſchiedenen Kathegorieen des Schönen zum Grunde liegen, wird auch der mimiſche Ausdruck, als ſolcher, einer der Kathegorieen der Schönheit entſprechen. Weil aber der Mimiker ſich zugleich ſelbſt zum Kunſtwerke erhebt, ſo muß er ſich auch im Geiſte, wie der Mahler ſein Gemählde, wie der Bildhauer ſeine Statue, von dem Geſichtspunkte aus betrachten können, welcher an jeder Geſtalt der ſchönſte iſt. Die Thätigkeit des Mimikers iſt daher getheilt zwiſchen Wahrheit, Fülle des Ausdrucks und mahleriſcher Stellung gegen den, von dem er betrachtet

trachtet ſeyn will. Dies letztere iſt es, was beſonders der rhapſodiſche Mimiker voraus vor dem Schauſpieler gewähren kann, weil er weniger als dieſer an Umgebungen gebunden iſt. Dies iſt es zugleich, was den mimiſchen Bildern, als ſolchen, oder auch in der Pantomime und im Ballet angebracht, einen Werth voraus vor den Bildern giebt, welche der Schauſpieler zeigen kann.

Auch der Mimiker muß die Geſetze der Gruppirung, Draperung und Beleuchtung kennen, welche dem Mahler ſo unentbehrlich ſind, und wiederum muß er, wie der Bildhauer, ohne alle Perſpektive dergeſtalt arbeiten, daß man ſein Bild in jedem Profile beſchauen könne, wenn gleich eines das ſchönſte ſeyn muß.

§. 181.

Da der Mimiker beweglich iſt, ſo kann er eben ſowohl Bild als Handlung darſtellen, Bild nehmlich, als den einzeln herausgehobenen Augenblick einer Handlung. Die mimiſchen Bilder wollen ganz wie die Werke der Plaſtik und Mahlerey betrachtet werden, und es finden darin ebenfalls ſolche Abſtufungen Statt, als ich ſie bey den Bildern überhaupt angeführet habe. Die mimiſche Handlung nenne ich Pantomime im allgemeinen Sinne. Hier iſt der Mimiker zugleich Schauſpieler und bildender Künſtler. Die höchſte und freyeſte Pantomime zeigt er, wenn er eine Reihe Empfindungen einer einzigen untergeordnet, oder in dieſe endlich aufgelöſt darſtellt,

ſtellt, oder daraus einen vollſtändigen Karakter, oder gar einen aus der Geſchichte entlehnten Karakter entwickelt. In einer ſolchen Pantomime erreicht er in der Wirkung das gleiche, was die Inſtrumental-Muſik in der ſogenannten Phantaſie erreicht. Keine Kunſt kann hierin dem Mimiker und der Inſtrumental-Muſik gleich kommen. Es iſt eine zuſammenhängende Reihe von Empfindungen, ähnlich denen der Ode, mit Ausnahme daß dieſe Dichtungsart alle die leiſen Uebergänge der Empfindungen nicht ſo fühlbar, wie die Mimik, machen kann, ohne herabzuſinken aus ihrer Höhe. Der Mimiker iſt hier wie der lyriſche Deklamator ganz, und nur er ſelbſt. Eben dies iſt auch der Fall in der mimiſchen Erzählung, wo der Mimiker, gleich dem epiſchen Deklamator, d. h. dem Deklamator, welcher eine Erzählung vorträgt, das Vergangene erzählt, ohne die darin enthaltene Handlung in kleine Dramen zu zerhacken, und ſo das Ganze wie dramatiſche Bruchſtücke darzuſtellen, wodurch eben ſo ſehr der Zuſammenhang aufgehoben wird, welcher einzig und allein in der Erzählung ruht, als wenn er die erzählte Handlung nur als Empfindung über dieſe Handlung, wenn er ſich nur lyriſch über ſie entwickelte.

Die mimiſche Erzählung hat ihre eigenen Schwierigkeiten, ſobald nicht Volks-Geſten, Geſten, denen das Herkommen eine beſtimmte, umfaſſende Bedeutung gegeben hat, darin aufgenommen werden, denn allerdings mahnt das Sichtbare überall mehr an die Gegenwart, als an die Vergangenheit. Vereint mit ſolchen Volks-

Geſten und ſolchem willkührlichen, aber allgemein anerkannten, mimiſchen Ausdrucke wird die mimiſche Erzählung einen hohen Grad der Klarheit erlangen können, wird ſie Sprache der Empfindung in umfaſſenderm Sinne zu nennen ſeyn. Die Taubſtummen, wenn ſie an keine willkührliche Zeichenſprache gewöhnt ſind, geben uns hier die richtigſte Anleitung. Sie beſchreiben abweſende Dinge nach ihrer Form, nach ihrem Zwecke u. ſ. w., und eben ſo beſchreiben ſie Handlungen in einer oft weit beſſern, logiſchen Ordnung, als ſie die Wortſetzungen beobachten, und es kommt ſodann nur darauf an, dieſe Pfleglinge der Natur ſo nachzuahmen, daß man die Wahrheit des Ausdrucks mit der plaſtiſchen Schönheit vereinige, und das Thun und die Geſte immer im ſchönſten Augenpunkte und Maaße der Kraft zeige.

§ 182.

Entwickelt die Mimik einen gegebenen Karakter, ſo entfaltet ſich die Pantomime im engern Sinne, und wo Erzählung darin vorkommt, will dieſe gemäß des einmal gegebenen Karakters wiedergegeben ſeyn. Hier vereinigen ſich alſo That, Geſte und Minenſpiel, während in der mimiſchen Erzählung nur Geſtikulation und Minenſpiel verlangt werden. Hier in der Pantomime im engern Sinne iſt eine mimiſche Grundhaltung eben ſo unerläßlich, wie in der dramatiſchen Deklamation und überhaupt in der Schauſpielkunſt. Dieſe Haupthaltungen müſſen uns Geſchlecht, Jugend und Alter

Alter und die Hauptrichtung des darzuſtellenden, hiſtoriſchen Karakters enthüllen. Aus dieſen Haupthaltungen heraus ſollen die Einzelheiten entwickelt werden und in jenen begründet ſeyn.

Es bleibt ein unerläßliches Geſetz der Pantomime, daß ſie ſich nie an Situationen wage, welche die Ton- und Wort-Sprache unvermeidlich machen. Kaum werden wir erinnert, daß die Erſcheinenden ſich vollkommener mit einander verſtändigen möchten, als es der mimiſche Ausdruck vermag, daß ſie es aber nicht dürfen, weil Pantomime geſpielt wird, ſo iſt der rein dramatiſche Eindruck vernichtet, die Täuſchung nicht allein, ſondern die karakteriſtiſche Entwickelung zugleich entfliehen, und wir bewundern höchſtens die mimiſche Fertigkeit, als ein Werk der Ueberlegung, nicht der Empfindung.

Aus eben dieſem Grunde iſt auch die Pantomime (nach höherer Anſicht derſelben, welche Einheit des Ganzen verlangt,) gar nicht der Ausdehnung der Situationen auf viele Perſonen, auf Volksſcenen u. ſ. w. und auf den Zeitraum einer Tragödie von mehreren Akten fähig. Die Pantomime, im reinſten und höchſten Sinne, kann nur wenige Augenblicke auf einander folgen laſſen, in welchen der ſprachloſe, nur mimiſche Ausdruck motivirt wird, durch die innere Situation der Empfindung der Handelnden.

Aus eben dieſem Grunde iſt auch eine komiſche Pantomime noch ſeltener vollſtändig als Pantomime begründet, als es die ernſte Pantomime ſeyn kann. Es giebt tragiſche und komiſche Situationen,

welche in ihrem Innersten nur auf den mimischen Ausdruck zurückgeführt sind, aber es wird schwerlich eine Tragödie, oder ein Lustspiel als Pantomime gedichtet werden, in welcher die Sprachlosigkeit nicht erzwungen erscheint, und hierdurch schon die Fülle der innern Wahrheit des Gegenstandes und des mimischen Ausdruckes zugleich geschwächt ist.

§. 183.

In aller Pantomime, wie in jeder Bewegung, ist ein allgemeiner Rhythmus so unverkennbar, wie in jedem Tone, als einer Bewegung; allein in diesen Rhythmus kann eine größere Gleichmäßigkeit gebracht werden durch fühlbarere Haupt- und Unter-Abtheilungen, und auf diese Weise bildet sich der Tanz, als eine rhythmische, karaktervolle Pantomime im allgemeinern Sinne, die wir wiederum, wenn sie auf Pantomime im engern Sinne angewendet wird, Ballet nennen. Wie unsere Theater-Pantomime zum Puppenspiel herabgesunken ist, so und noch mehr ist unser Ballet durchaus nicht, was es seyn sollte. Unser Tanz ist mehr Fußbewegung, als mimischer Ausdruck. Diese Fußbewegungen sind mehr Fuß- und Körper-Verdrehungen als Wendungen, sind mehr Spielfüßigkeit und Seiltänzer-Arbeit als karaktervolle, rhythmische Bewegungen. Wir sehen jetzt getanzte Tragödien, wie wir gesungene hören, und beyde

beyde sind doch gewiß unendlich verschieden von einem tragischen Tanz und tragischen Gesang, das heißt, beyde hervorgehend aus dem Innern, als unbedingt nothwendig und bestimmt also durch die innere tragische Situation des Gemüths. Wir haben die spanische Menuet abgeschafft, dafür aber sehen wir desto mehr Entrechats, und die Balletänzer und Tänzerinnen führen uns die altfränkische Grazie, als vermeintliche Nachbildungen der schönen Antiken, vor das Auge, und das Ganze wird mit Flitter von Dekorationen, Musik u. s. w. übertüncht, damit wir den Mangel an mimischen Ausdruck nicht bemerken mögen.

§. 184.

That, Geste und Minenspiel sind drey Theile des mimischen Ausdrucks, welchen der allgemeine Körperausdruck durch Richtung und Kraft zum Grunde liegt. Die Geste ist die Andeutung der That und des Objekts und seiner Beschreibung. Wenn wir daher den Ausdruck der That betrachten, so müssen wir in ihr unterscheiden, was wirklich Ausdruck des Gemüths ist, oder was uns unvermeidlich durch die äußere Umgebung nothwendig wurde. Wir müssen, was sitzen, stehen, gehen, sich wenden u. s. w. nothwendig hervorbringen, von dem unterscheiden, was neben allen diesen Richtungen und Wendungen, welche von Außen veranlaßt seyn können, den wirklichen Gemüthsausdruck darlegt.

Aus dem, was die Geste sonach ist, zeigt sich von selbst, mit wie wenigen Gesten eigentlich der Mimiker ausreichen kann.

Schon vormals sind die Gesten in Gefühls- und Verstands-Gesten eingetheilt worden. Die letztern gleichen den Accenten in der Deklamation und können Accente des Thuns genannt werden. Jene des Gefühls gehen mit dem Gefühle fort und enden mit ihm; mahlen sie zu sehr die Einzelheiten, so verletzen sie unsere Empfindung, weil wir alsdann erst wahrnehmen, daß sie die Klarheit des Wortes nicht ganz erreichen können, daß sie sich zur Helligkeit des Wortes verhalten, wie Empfindung zum Verstande. Der Komiker daher mahlt im Einzelnen durch die Gesten nicht allein, sondern er versucht sogar durch das Minenspiel zu mahlen, und sein Streben steht daher mit der Möglichkeit der Erreichung seiner Absicht im Widerspruch, und so erregt er in doppelter Hinsicht das Komische. Für den Verstand nehmlich durch den Willen, das zu thun, was er nicht kann, und für die Empfindung durch die Erscheinung der unvollkommenen Einzelheiten selbst. Der mimische Ausdruck bleibt weit mehr Ausdruck der Empfindung als des Verstandes, ist, im gewissen Sinne, stets romantisch. Wie sich Menschen beym ersten Anblick zu einander angezogen fühlen, wie ein Zauber das Geistige dem Geistigen kund thut, ohne daß man sich strenge Rechenschaft von den Einzelheiten zu geben vermag, und wodurch anders, als durch den mimischen Ausdruck, so auch im Gegensatz muß dieser an Würde und Werth für die

Empfin-

Empfindung verlieren, wenn er bis zur Buchstaben-Sprache herabsinkt. Diese willkührliche Buchstaben-Sprache, vermischt mit wahrem Gemüths-Ausdruck, erreicht allerdings viele nützliche Zwecke für die des Mitleids so würdigen Taubstummen, aber sie kann sich nicht zur Kunst, mit dem Zwecke der Schönheit, erheben. Je mehr jene Sprache nur Sprache der Empfindung bleibt, wie sie z. B. der wilde Afrikaner mit dem Europäer auch sprechen wird, so lange sich beyde durch Worte nicht verständlich machen können, desto höhern Werth, dünkt mich, wird auch jene Sprache haben, und ich kann die Gelegenheit hier nicht vorübergehen lassen, ohne zu bemerken, daß ich von mehreren Taubstummen-Instituten, welche ich gesehen, das zu Schleswig in Holstein, unter der Leitung des Professor Pfingsten, für am vollkommensten darum halte, weil alle Gestikulationen am meisten aus der Empfindung geschöpft sind, und selbst die Andeutungen von Worten sich mehr auf die Empfindung bey dem Sinne des Wortes, als auf diesen kaum auszudrückenden Sinn selbst gründen. So lernt der Taubstumme durch die immer mehr geschärfte Empfindung allgemein verstehen und mittheilen, denke er in sich, wie er wolle; gar nicht zu gedenken, daß die meisten Pfleglinge dieses Instituts eine große Fertigkeit im ruhigen, keinesweges übertriebenem Ton-Sprechen und darin erlangt haben, an den Bewegungen der Sprachwerkzeuge zu sehen, was man ihnen sagt.

§. 185.

§. 185.

Die Kunst als Darstellung des Schönen bot sich dar in sichtbarer, in hörbarer Form, und in der Vereinigung aus beyden, als der redenden Kunst im allgemeinen. Hier finden wir also bald Sprache und Mimik, bald Gesang und Mimik vereint, und oft werden beyde durch Instrumental-Musik und Mahlerey unterstützt. Die hier aufzustellenden Gesetze konnten daher nicht bey der Musik, nicht bey der bildenden Kunst, nicht bey der Mimik ausgesprochen werden, weil jene nur als Theile der redenden Kunst hier erscheinen, ob sie gleich auch selbstständig auftreten können.

Beredsamkeit im allgemeinen ist die Wissenschaft der Gesetze, durch welche die Rede zum Kunstwerk, und zwar in dem Sinne wird, in welchem die Rede bald mehr Werk der Kunst durch Verstand, bald mehr Werk der Kunst durch Gemüth wird. Auch hier also zeigt sich, daß es schwer sey die verschiedenen Künste rein zu scheiden und abzutheilen, denn streng genommen hätte derjenige Theil der Beredsamkeit, welcher nur die Rede als Kunstwerk durch Verstand, mit dem besondern Zwecke der Wahrheit, verlangt, da abgehandelt werden müssen, wo von der Kunst durch Verstand die Rede war. Allein sehr bald würde alsdann auch die Untersuchung nothwendig geworden seyn, ob überall nicht die Schönheit mit dem Zwecke der Wahrheit vereinbar, und dann wiederum, wann und wie, bald mehr bald weniger, die Wahrheit oder Schönheit vorwaltender Zweck

seyn

ſeyn könne, und ſo würde ſich dann gezeigt haben, daß auch die trockenſte, mathematiſche Abhandlung einer ſchönen Behandlung fähig ſey, wenn ſie ſelbſt gleich nicht um der Schönheit willen entſteht. (vid. §. 63.) Es dünkte mich daher beſſer, hier die Beredſamkeit und Redekunſt, als das Schaffen des Schönen erkannt an dem vereinten ſichtbaren und hörbaren Ausdruck unſeres Gemüths im allgemeinen zu behandeln.

Die Rede im allgemeinen ſcheide ich wiederum in zwey Haupttheile:

1) In die Redekunſt im engern Sinne, wo der Redner durchaus ſubjektif bleibt, alſo die Redekunſt auf der Kanzel, im Gerichtshof, oder überhaupt vor dem Volke, und die Redekunſt des Rhapſoden.

2) Zweitens aber in die Schauſpielkunſt, wo der Redner rein objektif einen beſtimmten hiſtoriſchen Karakter repräſentirt.

Um aber nicht in den Haupttheilen wiederholen zu müſſen, was Geſetz und Regel für beyde iſt, wird es wohlgethan ſeyn, erſt die Beredſamkeit im Allgemeinen zu berückſichtigen. Hierbey aber wird wiederum eine Scheidung nach zwey Richtungen nothwendig. Die Scheidung nehmlich der Beredſamkeit in innere und äußere. Jene würdert das redneriſche Werk noch ehe es vorgetragen iſt, die äußere hingegen beſchäftigt ſich nur mit dem Vortrage, und ſtützt ſich alſo unmittelbar auf die Sprachmuſik und Mimik.

§. 186.

§. 186.

Die innere Beredſamkeit berückſichtiget den Styl im allgemeinſten Sinne des Worts.

So abweichend auch die grammatikaliſchen Regeln der verſchiedenen Sprachen im einzelnen ſind, ſo fließen ſie doch in ihrem Innerſten immer zuſammen und gehen aus den Geſetzen hervor, nach welchen in uns überhaupt Vorſtellungen und Begriffe, nach denen das Denken möglich wird. Auch die Geſetze der Grammatik ſind nicht gefertigt und erfunden worden, wie ein mechaniſches Inſtrument, ſondern ſie wurden wahrgenommen. Wie das Wort ſelbſt entſtanden iſt, ſo auch die verſchiedenen Wortſetzungen; und läßt ſich nicht erweiſen, daß alle Sprachen aus einer hervorgegangen, läßt ſich nicht darthun, daß die vielen verſchiedenen Sprachen nur abweichende Dialekte von einer Stammſprache ſind, ſo läßt ſich doch auf der andern Seite nicht widerſtreiten, daß alle Sprachen im ausgebildeteren oder mindern Grade allgemeinen Geſetzen gehorſam ſind, welche ſich durch die Sprache, als einem von den Kennzeichen der Menſchheit, darthun. Wie es in allen Sprachen ähnliche Buchſtaben und Worte giebt, weil die Menſchen ſich ähnlich ſind, die da reden, und die Natur unter den verſchiedenen Klimaten auch ſich ähnlich iſt, ſo auch giebt es ähnliche Wortſetzungen und ähnlichen Periodenbau in allen Sprachen. Der Styl iſt allerdings ſo mannigfaltig, als die Individualität, und wie es dieſer nur ſehr ſchwer wird, ſich nicht zu erkennen zu geben, wie es leichter iſt, die Individualität

alt eines Andern nachzuahmen, als ſich bis zu einer Allgemeinheit zu erheben, in welcher keine Individualität erkannt wird, eben ſo ſchwer iſt es, ſich einen Styl anzueignen, der ſich von aller Eigenthümlichkeit frey zeigt, beſtehe die Individualität des Styls übrigens in einer ſich ähnlich bleibenden Denkform überhaupt, oder der Wortſetzungen im beſondern, oder auch in der Wahl der Worte u. ſ. w.

§. 172.

Die muſikaliſche Schönheit der Sprache, ihr Wohlklang, iſt bey der Sprach-Muſik berückſichtigt worden, es kann demnach hier nur von der Schönheit für den Gedanken und durch dieſen auf die Empfindung die Rede ſeyn. Dieſe Schönheit bezieht ſich

1) Auf die einzelnen Worte, nach zweyfacher Richtung.

a) Jedes Wort muß beſtimmt und rein das ausdrücken, was wir denken. Das gewöhnliche Leben bietet Stoff genug dar, um wahrzunehmen, wie häufig gegen dieſes Geſetz geſündigt wird. Die meiſten Mißverſtändniſſe entſpringen hieraus. Wie oft werden die Vorwörter und Bindungswörter verwechſelt, wie oft eine Eigenſchaft und ein Gegenſtand überhaupt nur unbeſtimmt angedeutet. Während man ſich im gewöhnlichen Leben gar ſehr auf den mimiſchen Ausdruck verläßt und von ihm erwartet, er werde das deutlich machen, was wir im ſchnellen Fluge unſerer Rede nicht vollkommen durch

Worte ausdrücken, wählen wir nicht selten Worte, die wohl gar den entgegengesetzten Sinn von dem kund thun, was wir sagen wollen. Auch indem wir schreiben, geht der Drang nach mimischen Ausdruck in uns fort, und könnten wir nur jeden Gelehrten unbemerkt beobachten, wenn er mit Lebhaftigkeit schreibt, wir würden in seinem Gesichte gewiß sehr viel von dem lesen können, was er niederschreibt. Auch bey dem Schriftsteller kann sich eine solche Dunkelheit des wörtlichen Ausdrucks einschleichen, ob er gleich vorzugsweise an deutliches Anschauen aller Einzelheiten gewöhnt ist.

Da jede Sprache bey weitem mehr bildliche Worte (wie z. B. das Wort Augenblick eines ist) als reine Begriffsworte besitzt, wie es die Worte: Seele, Körper, Leib, Schönheit u. s. w. sind, so werden wir nicht selten in die Verlegenheit versetzt, Worte nicht in ihrer strengsten, eigenthümlichen Bedeutung zu gebrauchen. Es bezeichnet daher den klaren Denker, wenn er gerade das am Gegenstande aufzufassen weiß, wofür ihm auch das eigenthümliche Wort in der Sprache gegeben ist.

b) Jedes die Spezies andeutende Wort führt zur klaren, deutlichen, jedes das Genus bedeutende Wort führt zur romantischen Schönheit. Wenn wir z. B. sagen: Der Held sitzt am Felde unter dem Apfelbaum, so sehen wir hier weit mehr Einzelheiten vor uns, als wenn wir sagen: Der Held sitzt am Felde unter dem Baum. Noch allgemeiner und also romantisch wird der Ausdruck, wenn wir sagen: Der Held sitzt unter dem Feldbaum.

c)

c) Auf ähnliche Weise läßt sich entwickeln, wie jede Hyperbel entweder zur kolossalen Schönheit führt, oder zum Lächerlichen. Wie das verkleinernde Wort, das Diminutivum, und jedes nur den Theil, anstatt des Ganzen, nur eine Eigenschaft, anstatt der ganzen Beschaffenheit einer Sache andeutende Wort zur zarten Schönheit führen.

d) Warum sollten nicht Sprachen von einander Worte aufnehmen dürfen, wenn dadurch wahre Lücken ausgefüllt werden? Finden wir Worte in fremden Sprachen, die in einer strengen Bedeutung anerkannt sind und für die wir kein eigenthümliches Wort besitzen, so ist kein Grund vorhanden, sie nicht aufzunehmen. Aber leider spricht insbesondere der höhere Zirkel in Teutschland nicht um der Schärfe und Deutlichkeit der Gedanken willen, sondern meistens aus Bequemlichkeit und Eitelkeit eine gemischte Sprache. Unsern Wissenschaften aber werden Terminologien, gemischt aus Worten aller Sprachen, zwar wohl aus jenem andern Grunde gegeben, allein man wählt dabey nicht immer vorsichtig genug.

§. 188.

Die Schönheit, welche die Beredsamkeit lehrt, soll sich verbreiten

II) über die Theile jeder Periode.

Wenn wir nehmlich jede Periode betrachten, so finden wir, daß einige Worte derselben immer wieder in

[illegible] [illegible] [illegible] [

Worte König angehänget ist. Man denkt also, sobald der Artikel weggelassen ist, mehr an die ganze Bedeutung des Substantivs, dem er entzogen wird.

So gewiß jedes doppelsinnige Wort, wenn man es nicht auf Eine Bedeutung beschränkt, der Bestimmtheit der Form des Gedankens schadet, weil es auf zwey Formen hinweist, so gleicht eine Periode, in welcher man zweyerley zugleich sagen will, ohne daß diese Zweyfachheit einer Einheit untergeordnet ist, einem Bilde, auf welchem zweyerley Grundideen ausgedrückt sind. Wir erkennen weder die eine, noch die andere.

Wenn das Hauptwort und mit ihm die auf dasselbe sich beziehenden Worte nur das Generische andeuten, so erlangen wir mehr und mehr die romantische Schönheit. So nennt z. B. Ossian die Berge oft nur Höhen, die Thäler Tiefen, seine Helden erscheinen u. s. w.

§. 189.

Wie wir vom Wort wünschen, daß es keine allzugroße Menge von Bildern besitze, weil wir sie nicht zu behalten vermögen, ohne unsere ganze Aufmerksamkeit auf den Ausdruck zu richten, wodurch auf den Gedanke verloren gehen würde, eben so billigen wir auch allzu lange Perioden nicht. Diese allzu langen Perioden entstehen gewöhnlich durch folgende Fehler des Denkens:

a) Wenn man sich der Haupttheile des Gedankens nicht bestimmt genug bewußt ist.

b) Wenn man die Gegensätze zu sehr trennt, und

c) Wenn man den Beweis in die Behauptung verflechten will.

Entgegengesetzt der allzu langen Periode ist die gar zu kurze, welche dadurch entsteht:

a) Daß man die Untertheile eines Gedankens zu Haupttheilen, zu für sich bestehende Gedanken erhebt.

b) Daß man Metapherreich denkt, oder in vielen Gegensätzen.

So lange man nicht überzeugt ist, daß es keine gleichbedeutende Wörter giebt, wird man sich stets in der Gefahr befinden, weitschweifig zu werden und allzu lange Perioden zu bauen, und wiederum so lange man sich nicht überzeugt, daß witzige Vergleichungen nicht reiner Beweis der Wahrheit sind, läuft man Gefahr, einen zerschnittenen Styl zu bekommen und in allzu kurzen Perioden zu schreiben, oder zu sprechen.

Gegen das Ende vieler Romane — versteht sich von mittlerem Werthe — findet man nicht selten einen elenden Styl, der sich dadurch zu erkennen giebt, daß die Sprache zum chirurgischen Verbande der Gedanken gemacht wird. Die Bindungswörter müssen sodann die fremdartigsten Gegenstände zusammenhalten, damit der Schriftsteller zum Ende gelange. Dieser Periodenbau führt nur allzu leicht zur Verwirrung der Ideen.

Mir dünkt es gebe überhaupt nur folgende, richtige Periodenformen, aus denen sodann das Maaß der Länge, der Wohlklang und die kleinen Abweichungen von selbst hervorgehen.

1) Die eine Periodenform beginnt mit dem Hauptworte und läßt diesem folgen, was von demselben gesagt werden soll.

2) Die zweyte schickt dem Hauptworte voraus, was von ihm gesagt wird.

3) Die dritte stellt das Hauptwort in die Mitte seiner Beschreibung.

4) In der vierten sind zwey Hauptworte, als Gegensätze, von denen das eine stets dem andern, weil es in der nehmlichen Periode ist, untergeordnet bleibt.

Ehe diese Formen näher untersucht werden können, muß man darüber einig werden, welches das Hauptwort einer Periode sey. Nicht immer das Substantivum ist das Hauptwort der Periode. Nein, auch das Adjektivum, das Verbum, das Pronomen und die Präposition können Hauptworte, den Sinn leitende Worte einer Periode werden. Wenn jemand z. B. sagt: "Schwarze Farbe sehe ich lieber als gelbe"; So bleibt zwar das Wort Farbe das Substantivum, aber die Worte schwarz und gelb sind die Hauptworte als Gegensätze, und das Wort gelb ist sogar dem ersteren untergeordnet, denn nicht, daß schwarz und gelb Farben sind, soll bemerklich gemacht werden, sondern, daß die Eigenschaft der schwarzen Farbe lieber gesehen werde, als die Eigenschaft der gelben. Hier wäre also zugleich das Beyspiel gegeben für die vierte Periodenform.

Die erſte Periodenform hiernächſt beginnt mit dem Hauptworte, die zweyte endet damit, ſey dieſes Hauptwort nun ein Subſtantivum oder nicht. Man darf daher nur, um den Sinn jeder Periode zu fühlen, verſuchen, ob ſie mit dem Hauptworte beginne oder nicht. Wenn es z. B. heißt:

"Troja's Mauern ſind gefallen";

ſo wird jedermann geneigt ſeyn, das Wort Troja für das Hauptwort zu nehmen, und ſollte es nach dem Willen deſſen, der dieſe Periode ſchreibt, nicht für das Hauptwort genommen werden, ſo müßte er das Wort, welches er zum Hauptwort erhoben und als ſolches accentuirt wiſſen will, unterſtreichen. Unterſtreicht er das Wort gefallen, ſo entſteht allerdings die zweyte Periodenform, aber das Unterſtreichen ſelbſt iſt hier ſchon Zwang, den er der Wortſetzung zufügt. Unterſtreicht er das Wort Mauern, ſo entſteht die dritte Periodenform, aber ebenfalls erzwungen, denn alsdann wird hervorgehoben, daß es Mauern ſind, die da fielen. Um dieſen gewählten Gedanken nur durch die Wortſetzungen und ohne einen erzwungenen, unterſtrichenen Accent in jene zweyte und dritte Periodenform zu verwandeln, müßte man ſagen:

a) "Es ſind die Mauern gefallen Trojas!" Hier bleibt Troja das Hauptwort, ſteht aber am Ende.

b) "Es ſind die Mauern Trojas gefallen!" Hier wird ein jeder unwillkührlich das Wort gefallen accentuiren, oder man müßte ihm das Wort Troja unterſtreichen.

c)

c) Die Mauern Trojas sind gefallen!

d) Es sind gefallen die Mauern Trojas!

In diesen beyden letzten Periodenformen steht das Hauptwort in der Mitte. In beyden Beyspielen wird man unwillkührlich das erstemal Troja, und das zweytemal gefallen accentuiren. Wie hier die Hauptworte, dem Sinne nach, auch die, einem jeden zukommenden, übrigen Worte bey sich führen, so auch zeigt sich, wie hierbey jeder Theil der Periode seine rhythmische Bewegungsreihe bildet.

§. 190.

Von diesen vier Periodenformen, die in musikalischer Rücksicht auf zwey zurückgeführt werden können, nehmlich auf die analytische und synthetische, hinauf- und herabsteigende Melodie, erlaubt die Sprache des Umganges Abweichungen im Kleinen. Wir sind gewöhnt, den Sinn zu suchen, auch wenn die Worte minder geordnet neben einander stehen. Aber in wohlgeordneten Perioden zeigen sich nur jene Grundformen, sind anders die Perioden einfach. Werden sie mit Zwischensätzen durchwebt, so finden sich die Zwischensätze ähnlich geformt dem Hauptsatze, im ruhigen Styl, und entgegengesetzt geformt dem Hauptsatze, im stürmenden Styl. Besteht hiernächst eine Periode aus Vorder- und Nach-Satz, so haben beyde gleiche Form, im ruhigen Styl, und entgegengesetzte Form, im stürmenden, leidenschaftlichen Styl.

Die antithetiſche Periodenform iſt überall mehr die flechtende und verträgt ſich nicht mit langen Perioden. Sie findet ſich daher nur beym Witz und Spott, bey der Ironie und bey dem Humor.

Die erſte Periodenform hiernächſt geſtattet die meiſten Abwechſelungen, und eignet ſich für ſehr viele Vorträge voll Ruhe, Ernſt und Einfachheit. Sie iſt auch in allen Sprachen die vorwaltende. Die zweyte Periodenform ward ſtets die feyerliche genannt, und geſtattet die wenigſte Abwechſelung. Die dritte Periodenform iſt die ungebundene, welche ich im naiſen Styl zu erkennen glaube.

§. 191.

Wie eigenthümlich immerhin die Wortſetzung in Frage und Ausrufung ſey, ſo iſt ſie in jenen genannten Formen des Periodenbaues doch mit ausgedrückt. Wenn wir mit einzelnen Worten fragen, ſo iſt ohnehin von einer Wortſetzung der Periode gar nicht die Rede. Frage und Ausrufung ſind gegründet in Fragworten und in beſtimmten Intervallen der Tonleiter. Wenn man frägt: Der Schöpfer der Erde iſt Gott? oder: Gott iſt der Schöpfer der Erde? ſo ſind die Fragezeichen freylich unerläßlich, um die Frage zu erkennen. Wenn man dagegen frägt: Sein Kleid wäre geld? oder: Geld wäre ſein Kleid? ſo wird jeder zwar die Frage erkennen auch ohne Fragzeichen, allein jene Grundformen des Periodenbaues zeigen ſich auch hier in der Frage. In dem erſten

ten Falle ſteht das Hauptwort am Ende, und im zweyten Falle ſteht es vorn an. Bey der Anrufung iſt dies eben ſo der Fall, z. B. wäre doch ſein Kleid geſund! oder: Gott ſey dein Schutz!

§. 192.

Man ſehe es als Regel an, in einer Periode die Kraft des Gedankens ſteigen zu laſſen. Allein, ohne gerade Komiſches zu bezwecken, kann es erſter und wichtiger Zweck werden, jene Steigerung nicht anzuwenden. Dies iſt der Fall bey dem Zarten, jenes bey dem Erhabenen.

Jede Wiederholung eines Worts hingegen giebt demſelben das zweytemal eine höhere Kraft, und ſo auch wird jeder Gedanke durch Wiederholung geſteigert werden und auf Steigerung Anſpruch machen. Darum, wo Wiederholungen Statt finden, läßt ſich auch die Steigerung nicht verſäumen, oder man erzeugt das Komiſche. Wenn man z. B. ſagt: Ich ging, ich ſtand ſtill, ich ging weiter — ſo erwartet der Hörer ein wichtiges Ereigniß, folgt nun darauf etwas Unbedeutendes, ſo hat das Ganze durch die Periodenform einen Anſtrich des Lächerlichen empfangen. In der Periodenform bildet alſo Wiederholung der Worte, ſey es des Subſtantivs, des Pronomens, des Adjektivs u. ſ. w., eben ſowohl eine Steigerung, als dieſe durch das Zuſammendrängen nur kleiner Theile in eine Periode hervorgebracht wird. Die Steigerung des Gedankens ſelbſt aber erfolgt

erfolgt bald ruhig und proportionirlich, indem man z. B. ſagt: Er iſt ein guter Bürger, ein feſter Mann, ein edler Menſch, ein Held, ein weiſer Herrſcher, bald aber auch giebt es eine wilde Steigerung, die gleichſam mit Rücktritten, oder durch ſcheinbare Begenſätze ſich erhebt. Z. B. Er war zart und kühn, fromm und ſtreng, mächtig im Krieg, lieblich im Frieden, er ſtarb als ein Bettler, aber er war ein König!

§. 193.

Wir können des bildlichen Ausdrucks nirgend entbehren, und die Tropen, Metaphern und Allegorieen ſind als ein Reichthum der Sprache für Empfindung und Phantaſie anzuſehen. Durch alle Eintheilungen der verſchiedenen Tropen und Metaphern, deren man ſich in der Rede bedient, wird weſentlich nichts gewonnen, wenn man nur darauf Rückſicht nimmt:

1) Daß die Theile des einzelnen Bildes und einer ganzen Bilderreihe ſich nicht widerſprechen, keinen Zuſammenhang ohne Uebereinſtimmung bilden. Wer ſich das Bild, welches er ſchildert, lebhaft vorzuſtellen vermag, wird nicht in die Verlegenheit kommen, ein unſtatthaftes Bild zu konſtruiren. Faſt nirgend kann man das Weſen der Schönheit und ihre Verſchiedenheit ſo lebhaft wahrnehmen und mit dem Verſtande verfolgen, als gerade an den Metaphern und Allegorieen. Die Theile, wie das Ganze werden, hier nicht mit ſo feſten

feſten Umriſſen dargethan, als dies durch die ſichtbare Form geſchieht, mithin vergleicht man mehr die innere Natur der zuſammengebrachten Theile, wie man Maſſen und Stoffe vergleicht, ob ſie, und wie ſie ſich vertragen. Wer es verſuchen wollte, jede Metapher, jeden Tropen ſich gemahlt zu denken, würde wahrnehmen, was die Heterogenität der zuſammengetragenen Maſſen vermag, und wie wenig deutlich wir beym wörtlichen Ausdruck an die Form der Umriſſe aller Gegenſtände denken.

2) Auch das minder ſtrenge Gefühl wird keine Perioden konſtruiren zum Theil aus bildlichen Ausdrücken, und zum Theil aus Ausdrücken, welche in ihrem ſtrengſten Sinne verſtanden werden ſollen.

3) Am wichtigſten aber bleibt es, darauf zu achten, ob man ein Bild rein objektiv gebrauche, und alſo aus ihm heraus ſpreche, oder ob man, das Bild beſchauend, ſeiner gedenke, und daher immer bemerklich macht, daß von dieſer Betrachtung die Rede ſey.

4) Jeder fühlt, daß er ſeinen Bildern die Kraft nimmt, je mehr er ſie häuft, daß er ſie minder kräftig vom Verſtande, als von der Phantaſie empfängt, und daß er ſie daher nie ſuchen, nicht ihnen nachjagen ſollte.

5) Jeder wird endlich auch ſich ſelbſt ſagen, daß er, ſobald er ein Rednerwerk lieſt oder hört, welches mit Bildern beginnt, ein Werk der Phantaſie erwarte, und im Gegentheil einem Werke des Verſtan-

ſtandes entgegenſehe, wenn das Werk ohne bildliche Ausdrücke beginnt.

§. 194.

Immer mehr und mehr betrachtet die Beredſamkeit das Rednerwerk aus dem Ganzen und ſo beziehen ſich ihre Forderungen und Geſetze

III) Auf die Anordnung mehrerer auf einander folgender Perioden eines ganzen Rednerwerks.

Der komparative Grad der Schönheit überhaupt hieß: Je mannigfaltiger die Einheit, deſto ſchöner! Wenn dies angewendet wird auf die verſchiedenen Perioden in einem Rednerwerke, ſo wird auch hier Mannigfaltigkeit der Periodenform zu mehrerer Schönheit des Ganzen führen. Auch die trockenſte, mathematiſche Abhandlung bekommt eine eigene Lebhaftigkeit, wenn wir ſie in Perioden geſchrieben leſen, die bald mit dem Punkt, bald mit dem Fragezeichen und Ausrufungszeichen enden, und in ihrem Innern, nach den oben angegebenen vier Periodenformen, abwechſelnd konſtruirt ſind. Wenn man hierbey zu Rathe zieht, welche Eigenthümlichkeiten jede Periodenform verräth, ſo wird das Gefühl ein richtiges Maaß der Abwechſelung um ſo leichter finden und eine richtige Wahl in der Aufeinanderfolge treffen, ja es wird ſogar die Gleichförmigkeit der Periodenform künſtleriſch zur rechten Zeit anwenden, wie Muſik die Einförmigkeit anwendet. Wo nur Verſtand, wo nur Reflexion ſprechen, werden ſich die Perioden

stoden ſtets ähnlicher ſeyn, als im Werke der Phantaſie. Im Styl der Reflexion iſt jede Periodenform erwünſcht, wenn nur Deutlichkeit und Klarheit damit vereinigt werden. Reflexion wählt nur erſt im Spott eine antithetiſche Periodenform, wogegen die Werke der Phantaſie und des Witzes ungern in der analytiſchen und ſynthetiſchen Periodenform verweilen.

Nach ähnlichen Rückſichten, wie die Perioden ſelbſt, werden auch die nacheinander folgenden Perioden und Abſchnitte eines ganzen Rednerwerks einer bald ruhigen und proportionirlichen, bald einer Steigerung mit Rücktritten gleichſam fähig ſeyn. So z. B. drängt es ſich dem Gefühle auf, daß, wenn mehrere Fragen und Ausrufungen hintereinander folgen, der Affekt ſteigt und alſo die Perioden immer kürzer werden müſſen, ſoll anders nicht die Kraft ſinken. Alſo auch das Maaß der Länge und Kürze werden im Wechſel der Perioden nach ähnlichen Rückſichten beurtheilt, wie die einzelne Periode in ihren Theilen.

Auch die Anordnung des ganzen Rednerwerks iſt nur:

1) Analytiſch, entwickelnd, auflöſend, zertheilend, oder
2) ſynthetiſch, konſtruirend, aufbauend, oder
3) antithetiſch, wo zwey Grundideen entweder nebeneinander fortwirken, oder wo eine nur die andere einleitet, oder endlich, wo ſie ſich gleichſam vertilgen und eine dritte ahnen laſſen, oder
4) ſie iſt ſo geleitet, daß die Grundidee ſich in der Mitte des Ganzen ausſpricht.

Wenn

Wenn man die Rednerwerke aus dem Ganzen betrachtet, ſo findet man die Behandlung

a) Bey dem einen ausführlich. Hier wird der Gegenſtand von vielen Seiten betrachtet. Ein Gedanke berichtigt und verſtärkt den andern. Der Eindruck der Gedanken wird durch ihre Wiederhelung verſtärkt und deshalb finden ſich in dieſer Behandlung viel figürliche Ausdrücke. Dieſe Ausführlichkeit artet aus in Weitſchweifigkeit, und wird ſogar ſchleppend, weil ſie nicht ſelten etwas zu finden glaubt, was ſie vergeſſen hat und was ſie ſodann noch nachbringt.

b) Ein zweyter ſchreibt und ſpricht gedrungen, mit wenig Worten und jedes derſelben in ſtrengſter Bedeutung gebraucht. Dieſer wendet daher auch ſelten Bilder an, nirgend wiederholt er ſich, der Gegenſtand wird von ihm vielleicht nur von einer Seite betrachtet, aber mit Schärfe, und nicht ſelten wählt er die antitheſiſche Periodenform. Aber dieſe Gedrungenheit artet leicht aus in Abgebrochenheit und Geſuchtheit.

c) Ein dritter behandelt ſeinen Gegenſtand trocken. Auch er vermeidet den bildlichen Ausdruck und die antitheſiſche Periodenform, aber er zerlegt alles in körperliche Theile, ſkelettirt gleichſam. Den Plan des Ganzen ſichtbar werden zu laſſen, iſt ihm wichtiger, als das Ganze durch den Plan tiefer anſchaulich zu machen. Dieſer Vortrag wohnt gern in den Lehrzimmern, wo man vorzüglich den gelehrt nennt,

nennt, der alle verſchiedenen Syſteme in Tabellen bringen kann.

d) Ein vierter verliert ſich in Planloſigkeit, ſey es um der Pracht der einzelnen Bilder, ſey es um ihrer Zartheit und Menge willen, ſey es wegen Schärfe der Antitheſen.

e) Ein fürfter entwürdigt ſein Ganzes vielleicht dadurch, daß er nur das niedrige, gemeine Bild aufſucht.

Ein trockner Vortrag iſt dermalen im allgemeinen ſeltener, als ein prachtvoller, ſeltener als eine geſuchte Gedrungenheit, mit Rohheit und überreichen, geheimnißvollen Bildern wechſelnd.

§. 195.

Der ſchriftliche Vortrag, das Buch, erlaubt jederzeit den Ueberblick des Ganzen, den Ueberblick der Haupt- und Neben-Theile ſchon durch ſchriftliche Zeichen dem Leſer ſo anſchaulich als möglich zu machen. Dies will im mündlichen Vortrag erſetzt ſeyn durch Wiederholung der Abtheilungen und durch Rückblicke auf den Plan. Mündlicher Vortrag geſtattet keinen ſo langen Periodenbau, wie ſchriftlicher Vortrag, weil bey dieſem letztern das Auge dem Gedächtniſſe des Leſers zu Hülfe kommt. Auch die Gedrungenheit des Vortrags iſt beym Sprechen weniger erwünſcht, als beym Leſen. Wohl kann der Schriftſteller verlangen, daß der Leſer ſich des wiederholten Nachdenkens nicht entbreche, aber

beym mündlichen Vortrage hat der Zuhörer das Recht zu verlangen, daß das auf immer entschwindende Wort nie dunkel sey, darum also wird der mündliche Vortrag mehr Ausführlichkeit annehmen können und müssen, als der schriftliche. Auch die Einförmigkeit des Periodenbaues ist im schriftlichen Vortrage erträglicher, als im mündlichen. Von dem letztern setzt man voraus, daß er so warm als möglich aus der Fülle der Seele hervorgehe, und jene Einförmigkeit verräth daher Herzensarmuth.

Unterscheidet etwas den wissenschaftlich mündlichen Vortrag, den Katheder-Vortrag, vom Vortrage eines Volks-Redners wesentlich, so ist es das, daß jener sich am meisten auf den kalten Verstandes-Beweis stützt, dieser den Verstand und die Empfindung gleichmäßig in Anspruch nimmt, daß der letztere den Verstand mehr durch Witz und Antithesen, als durch kalten, ruhigen Beweis ergreift.

§. 197.

Die relativen Verschiedenheiten, welche die Beredsamkeit berücksichtigen muß, gehen aus den äußern Zwecken des Redners selbst hervor und sind daher im allgemeinen noch zu betrachten.

Wenn der Katheder-Redner Verstandes-Ausbildung bezweckt, so sind ihm kalte und und ruhige Verstandsbeweise nicht allein erlaubt, sondern sogar Pflicht. Hieraus nun folgt von selbst, daß er bey weitem mehr

als

als jeder andere Redner Worterklärungen einschalten und mit Freyheit sprechen darf. Er soll sich nicht allein der Kraft seiner Zuhörer anschmiegen, sondern sie zu sich erheben, soll sie allmählig immer tiefer schauen lassen.

Man pflegt eine gleichsam historische Vortragsform so oft als die willkommenste zu rühmen, weil sie weniger beweisend, als erzählend zu Werke geht, weil sie mehr durch Erinnerung und Zusammenstellung und Plan dem Urtheile zu Hülfe kommt, als daß sie unmittelbar das scharfe Urtheil suchte, und weil sie nur verständlich ist, ohne das Urtheil stärken und schärfen zu wollen. Eine solche Vortragsform wird von vielen Zuhörern praktisch genannt. Die Anschauung und der Ueberblick des Systems als die wichtigsten Zwecke dieses Vortrags sind dem Zuhörer brauchbar; er bekommt Begriffe, tabellarisch geordnet, in sein Gedächtniß, und kann nur das Register aufschlagen, sobald es zu antworten gilt, minder bekümmert um die Evidenz der Begriffe, ihrer allgemeinen, wissenschaftlichen Beziehung und ihrer Wirkung auf seine Urtheilskraft als solcher, die doch selbst hervorbringend werden, und nicht bloß Gedächtnißsachen neben einander stellen soll. Dagegen wird ein gleichsam pragmatischer Vortrag, welchem die systematische Form als solche nicht Zweck an sich, sondern nur Mittel zum Zweck ist, gern als ein nicht praktischer getadelt. Lernt man im historischen Vortrage verstehen, wie und was gedacht worden, so lernt man durch den pragmatischen Vortrag selbst denken. In diesem Vortrage erscheint immer der aus der Tiefe geschöpfte und

auf das Allgemeine sich beziehende Begriff als das wichtigste. Wie der Schulvortrag ehemals ein nur historischer war, und wie Pestalezzi gezeigt hat, daß man das Lernen des Kindes über bloßes Gedächtnißwerk erheben könne, daß man mit dem Urtheile des Kindes viel mehr wagen dürfe und müsse, als sonst geschehen, so wird sich auch immer mehr und mehr der sonst so übliche Vortrag in nur historischer Form vor Jünglingen und reifenden Männern bald verlieren und sich dem pragmatischen annähern.

§. 198.

Darf der Katheder-Redner die Unwahrheit und den Irrthum, darf er die Sache und die Meynung, die er mißbilligt, angreifen, wie einen Gegner; darf er Ironie und Witz anwenden, so ist diese Waffen zu führen dem Kanzel-Redner untersagt. Der Zweck des Kanzel-Redners überhaupt ist nicht Lehre allein, sondern auch Gottesdienst, Wonne, Huldigung. Er kann mit edler Wärme gegen das Böse und Unsittliche sprechen, aber er darf dabey nie glauben, daß er einen Gegner zu bekriegen habe. Vergißt der Kanzel-Redner die Vereinigung beyder seiner Zwecke, so wird er Katheder-Lehrer werden, oder wohl gar politischer Volks-Redner, und immer wird er besser thun, mehr an die fromme Huldigung, als ausschließend an die Lehre zu denken. Auf diese Weise nehmlich wird er wenigstens nie verleitet werden, nur kalten Verstandes-Vortrag zu

wählen.

wählen. Sein Vortrag wird, angemessen dem größern Haufen, gleichmäßig auf Verstand und Gemüth wirken, ohne in den Vortrag des politischen Volks-Redners zu fallen. Die sogenannten Gelegenheits-Predigten neigen freylich den Vortrag schon durch ihren Zweck mehr zum reinen Lehrvortrag, oder arten in die fehlerhafte Lobrede aus, welche die zierlichsten und reichsten Bilder überall so dick und derb aufträgt, daß man am Ende vor Zierathen kein wahres Gebild, kein Rednerwerk und keinen Zweck desselben mehr erkennt. Wo die Gelegenheit nur ergriffen wird zur Gottesbuldigung, da verschwindet sie eigentlich ganz und wird nur Veranlassung zum Texte, nicht Text selbst.

§. 199.

Im Gerichtshofe ist vom Kampfe um die heiligsten Güter des Lebens die Rede, und Wahrheit ist der nächste Zweck, denn auf diese allein gründet sich die Entwickelung des Rechts. Kämpfer hegen das Prinzip der Gewalt. Jeder will den andern zwingen, ihm sein Recht einzuräumen. Das Gesetz, welches im Gerichtshofe den Ausspruch thut, vertilgt, ehe es gesprochen hat, nicht das Prinzip des Streits in den streitenden Partheyen, sondern es vertheilt nur die Waffen gleich und hindert die fruchtlose Ermüdung.

Der Richter repräsentirt sowohl die Gewalt, als auch die Würde des Gesetzes. Dies muß auf das bestimmend wirkend, was er sagt, und wie er es sagt.

Aeußert er nur Gewalt, ſo erregt er Furcht und ſcheucht nicht die Bosheit allein, ſondern auch die ſchüchterne Unſchuld von ſich zurück. Zeigt er nur Würde ohne Macht, ſo iſt er mehr er ſelbſt, als ein Repräſentant des Geſetzes. Auch der edle Kämpfer, auch die Unſchuld fühlen ihre Würde und äußern ſie nicht ſelten auf bewundernswürdige Weiſe und mit einer unwiderſtehlichen Macht, und dennoch muß die richterliche Würde noch über jene erhaben ſeyn. Das Volk, als Zuſchauer im Gerichtshof, will ſein eigenes Urtheil durch den Richter ausgeſprochen hören. Während nun das Volk mit den Meynungen und Anſichten der Partheyen hin und her wankt und zweifelhaft darüber wird, was wirklich Rechtens ſey, erwartet es Licht, nicht vom Gefühl, ſondern vom Scharfſinn des Richters. Das erſte und wichtigſte Geſchäft des Richters iſt daher eine einfache Nebeneinanderſtellung der von den Partheyen aufgeſtellten Meynungen, durch welche ein richtiger Ueberblick erleichtert wird. Geht dieſer Ueberblick voraus, ſo kommt der allgemeine Verſtand auch ſchon von ſelbſt dem näher, zu prüfen, was wirklich Recht oder Unrecht iſt. Jede Blöße, welche das Gedächtniß des Richters giebt, ſchadet ihm in der öffentlichen Meynung, erregt eben ſo ſehr ein Mißtrauen in ſeine Kraft, als ein Mißverſtändniß geradezu gegen ſeinen Willen mißtrauiſch macht. Unfehlbarkeit und Beſtimmtheit ſeines Ausdrucks ſind daher durchaus die erſten Foderungen an ſeine Redekunſt. Aber nicht genug, daß der Richter in dem, was er ſagt, keinen Irrthum ſich zu Schulden kommen laſſe, darf

darf er auch nichts unberührt, nichts ins klare Licht zu ſetzen vergeſſen, was die Entſcheidung beſtimmen kann. Ja, derjenige Richter wird dem Volke und den Partheyen ſich am ruhigſten und ſcharfſinnigſten bewähren, welcher damit anfängt, daß er das Ueberflüſſige, nur Verhüllende aufdeckt und entfernt. Auf dieſem Wege wächſt immer mehr und mehr das Vertrauen zu ihm. Der Richter wird ſich daher ſtreng prüfen müſſen, wie weit ſein Gedächtniß, wie weit ſeine Faſſungsgabe reicht, damit er nicht zu viel höre, und außer Stand komme, es zu ſichten und zuſammenzudrängen. Ja, man kann den Richter nicht genug warnen, die Wärme des Volks nicht einſeitig werden zu laſſen, was ſo leicht bey Anklagen ſchauderhafter Verbrechen der Fall iſt. Unterbricht der Richter die Wärme der Partheyen nicht voreilig, aber zur rechten Zeit, ſo erkennt das Volk, daß er im vollen Beſitz der Sache iſt, und Volk und Partheyen werden feſter und feſter in ihrem Vertrauen auf den Richter.

Da der mündliche Prozeß die Unterſuchung wie das Urtheil beſchleunigt, ſo iſt es eine um ſo heiligere Pflicht des Richters, immer das Spezielle hervorzuheben. Seine Worte müſſen immer Spezialität ausdrücken, damit es nicht erſt nöthig werde, den allgemeinen Ausdruck wiederum zu limitiren. Es iſt dies um ſo mehr die Pflicht des Richters, da Jury und Volk ſelten aus ſcharfſinnigen, meiſtens nur aus verſtändigen und fühlenden Menſchen beſtehen. Das Gefühl aber und die Empfindung werden durch das Allge-

meine nur allzu leicht irre geleitet, durch den ſpezellen Ausdruck hingegen wird der Verſtand am meiſten in Anſpruch genommen und geweckt. Doch nicht allein dieſe Spezialität, dieſe Beſtimmtheit und Unzweydeutigkeit erſchöpfen das Weſen des richterlichen Vortrags, ſondern es gebührt dieſem, damit ſich überall Unpartheylichkeit und Gewalt hervordrängen mögen, auch noch ſogar eine Nacktheit des Ausdrucks. Es iſt überall nicht gut, daß in unſerer teutſchen Sprache die bürgerlichen Stands durch er, du, ihr, ſie bezeichnet werden, und wie viel weniger im Gerichtshofe. Die engliſche und franzöſiſche Sprache gebrauchen gegen jeden das ihr, und hierdurch ſchon empfängt die Anrede des Richters an die Partheyen eine größere Gleichförmigkeit, welche der Idee der Unpartheylichkeit mehr entſpricht, als jene Verſchiedenheit in der teutſchen Sprache. Mich dünkt, da doch ſonſt ſo viel aus fremden Sprachen entlehnt iſt, ſo ſollte auch der teutſche Richter jedermann mit ihr anzureden befugt und verpflichtet ſeyn. Man beobachte nur die Anwälde vor Gericht, von denen einer die Sache eines Niedern gegen einen Hohen zu vertreten hat. Unvermerkt, indem er auf eine diſtinguirende Förmlichkeit gegen ſeinen Gegner Rückſicht nehmen muß, wird er ſeine übrigen Worte nur deſto ätzender ſtellen, um das Gleichgewicht zwiſchen dem Gegner und ſeinem Klienten herzubringen. Man beobachte ſich ſelbſt im Umgange, wenn man jene Standes-Verſchiedenheit überall mit einmiſchen muß, und man wird bemerken, daß man unwillkührlich verleitet wird, den nackten, ſtarken Ausdruck

druck, wie wahr er auch ſey, zu mildern. Wenn alſo der teutſche Richter jedermann mit dem Ihr anredet, ſo wird ihm die Nacktheit des Ausdrucks leichter werden, die ſeinem Geſchäfte ſo nothwendig iſt. Er wird die That und die Sache mit dem Nahmen nennen, der ihnen gebühret, ohne hiermit ſchon Entſcheidung anzukündigen. Er ſoll keinen Diebſtahl Raub, keinen Todſchlag Mord nennen, ehe der Beweis ihn hierzu berechtigt; aber er ſoll nicht den Vornehmen, der des Mordes beſchuldigt iſt, nur ſagen, daß er einer ſchweren Vergehung beſchuldigt ſey. Sucht der Richter ſeinen Aeußerungen eine milde Form zu geben, ſo erhält die Streitfrage ſelbſt ſogleich eine mildere Geſtalt, ſo wie ſie durch eine Hyperbel der Rohheit leicht ein ſchlimmeres Anſehen bekommt.

§. 200.

Die Jury beſteht meiſtens aus Männern von ſchlichtem, geſundem, aber darum noch nicht geübtem, ſchnell auffaſſendem Verſtande. Dieſe Männer ſind der Mehrzahl nach mehr fühlend als denkend zu nennen. Iſt ihr Verſtand auf dem richtigen Wege, ſo wird er auch ihre Gefühle beherrſchen. Oefterer aber wird das Gefühl den Verſtand beherrſchen. Dabey hat man zwey Hauptrichtungen des Gefühls bey dem minder gebildeten Menſchen vorzüglich zu vermeiden, ſoll er nicht einſeitig und voreilig urtheilen. Das eine Gefühl heißt Mitleid, das andere Rache. Bey dem Verbrecher,

z. B. bey dem Diebe, fühlt ſich jeder Hausvater gefährdet, und leicht ſchlägt er, in dieſem Gefühle, den Thäter zu hoch an, was nicht ſtreng zur Sache gehört. Rache und Mitleid ſind es, welche ſchon im gewöhnlichen Leben am meiſten die Veranlaſſung geben, daß Handlungen nur nach ihren Wirkungen beurtheilt werden, und nicht nach dem Sinne des Rechts. Um dieſem vorzubeugen wird der Richter der Jury die Streitfrage von allen Seiten vorſtellen müſſen. Er wird mit Faßlichkeit das hervorheben müſſen, was irgend auf die Spur der Wahrheit leitet. Er wird Schärfe der Worte mit Mannigfaltigkeit der Ideen ſo viel als möglich vereinigen müſſen. Beſonders werden ihm in dem, was er der Jury ſagt, auch Vergleichungen zu Statten kommen, welche, indem ſie darthun, welche ganz andere Geſtalt das Faktum haben müßte, um auch einen härtern oder mildern Nahmen zu bekommen, das Faktum ſelbſt nach den Geſetzen ins klarſte Licht ſtellen. Nicht kalte Definitionen, ſondern unzweydeutige Beyſpiele wirken in der Regel auf die Faſſungskraft des Jury-Mannes am richtigſten.

§. 201.

In ſeinen Aeußerungen gegen die Partheyen erlaube ſich der Richter keine Spötteley, keine herabſetzende Zurechtweiſung, keine Ergänzung, was ſo leicht in einem einzigen minder gedachten Worte geſchehen kann. Jede ſpitzfindige Frage iſt gegen die Würde des Richters.

Ein

Ein kurzer Periodenbau macht den Richter am leichteſten faßlich. Vermeidet er bildliche Worte, ſo beweiſt dies die Ruhe ſeines Verſtandes. Aus eben dieſem Grunde iſt es auch die Ausrufung, die man in der richterlichen Rede nicht hören darf. Jede richterliche Rede nach der Entſcheidung gehört nicht im ſtrengſten Sinne zu ſeinem Amte. Seine Worte müſſen ſo erwähnt und geordnet ſeyn, daß ſie des beſondern Accents nicht bedürfen, denn dieſer iſt ſtets mehr witzig und ſcharf, als ruhig und einfach. Der antithetiſche Periodenbau ſey dem Richter fremd, denn in dieſem werden die Accente nothwendig. Da ſein Beſchluß auf ewig ſchlichtet, ſo ſey dieſer nicht eine nur bezügliche Antwort, ſondern eine unzweydeutige Entſcheidung.

§. 202.

Dem Kläger und ſeinem Anwald lehrt die Klugheit allerdings, die Klagpunkte in ein Verhältniß der Steigerung zu bringen, und hiernach auch ſeinen Vortrag einzurichten; denn beginnt der Kläger mit dem ihm ſchmerzlichſten Punkte, ſo wird das übrige, was er hinzufügt, ſogar in einem mildern Lichte erſcheinen, als es ſollte. Hat jemand z. B. eine ſchon lange fortgeſetzte Ungerechtigkeit zu klagen, ſo wird der Hauptpunkt wichtig durch die Nebenumſtände, und der Kläger muß daher ſeine Klage ſteigen laſſen, wie ſein Leiden ſtieg. Keinem kann die Hyperbel ſchädlicher werden, als dem Kläger. Mit einer Uebertreibung kann er das wirklich erlittene Unrecht als höchſt geringfügig darſtellen.

Der

[illegible] [illegible] [illegible] [

gehen Stücke und keine Perfect klein. Diese Regel wird fast die allgemeine Bekanntschaft auf die Sache mag erhalten, und es ist sehr wenige zu finden, daß der Gebrauchsfall erwas verloren geht. Wenn jener Abschnitt in einem und dreyßigen Stück stehen, so erscheint nur alle drey jetzt Jahr, da es so selbst gegangen, aber nicht. Hiernach sollte man einmal den sogenannten Kanzley- und Post-Styl, welcher bey der Gesellschaftlichen Correspondenz so Deutschland sich eingeschlichen hatte. Wie erscheint es ist jene Gedankenfülle, wie wichtig diese Formel, so weite also gelungen werden mußte. Endlich hat Jemande der Lust zu Gesellschaft, so ist leicht eine Gesellschaft aufzu und Schriften zu Verfassen jetzt der Feige kann.

§. 214.

Wenn ich jetzt noch einige allgemeine Gedanke bey diesen Verfassungen anfüge, so liegen sie sehr nahe, und hat bey der Sprach-Kunst und Wissenschaft gesagt werden. Es scheint es nur der rechten einen Verwendung, sich die Natur jeweils zu Nutzen seiner Sprache, sie auch seiner Absicht, ganz frey von Vorgeschichten der einfachen Schrift machen müssen, um dem jenigen die von Schrift seiner dessen Vermögen klein gen zu können, als auch sich die durch Vorgeschichte und Gewohnheiten in ihre unrichtigen Gedanke der Sprachkunst und Absicht völlig entgegen und zur andern Natur machen zu können. Aber auch diesem auch sich

der Redner Uebungen vorzunehmen, die nur oft nicht wenig werden durch die Vereinigung der Sprache mit der Mimik und durch seinen öffentlichen Auftritt. Es hat eigene Schwierigkeiten, in einem großen Raume laut genug zu sprechen und seinem mimischen Ausdruck solche Stärke zu geben, daß er von der Mehrzahl erkannt werde und doch nicht in Uebertreibung falle. Hat der Redner die Entferntesten der Versammlung ins Auge, so wird ihn dies allerdings zu größerer Anstrengung locken; ist aber sein Körper an diese Anstrengung nicht gewöhnt, so wird die Stimme einem noch nicht eingespielten Instrumente gleichen, und der mimische Ausdruck wird vielleicht nur die Unbehaglichkeit der Anstrengung zu erkennen geben. Nicht die Begeisterung allein erzeugt lautsprechen und wirksam sichtbaren mimischen Ausdruck. Oft sprechen wir gerade in der Begeisterung am wenigsten laut und nur eben so, wie wir mit uns selbst zu sprechen pflegen, weil wir in der Begeisterung den großen Raum und die Menge der Zuhörer vergessen. Der Redner muß sich des Maßes der Kraft, welche er anwendet, stets und in jeder Rücksicht bewußt seyn, muß gehört seyn, nicht zu viel, nicht zu wenig darin zu thun. Aber er muß auch seine Stimmwerkzeuge zum Gehorsam gewöhnen, und sich demnach in jedem Momente ihres Gebrauches bewußt seyn können. Die Bildung der Buchstaben erfolgt im Gespräch des gewöhnlichen Lebens nie mit der Gewissenheit und Schärfe, deren die Sprache des Redners bedarf, um eine laute Sprache zu heißen. Eben so wenig athmet und theilt man den

Athem

Athem so sorgfältig im gewöhnlichen Gespräch ein, als es dem Redner nothwendig ist, damit er laut genug spreche. Das richtige Krescendo und Dekrescendo müssen ebenfalls dahin mitwirken, daß der Redner vollkommen verstanden werde. Wenn wir nehmlich allmählig den Ton schwächen, so geht die Aufmerksamkeit des Hörers mit und schärft das Ohr.

§. 205.

Weil der mimische Ausdruck nie die Deutlichkeit des Worts erlangen kann und schneller ermüdet als dieses, so soll er auch den Worten stets vorausgehen. That, Geste und Mienenspiel empfangen durch die Worte erst volle Erklärung im Einzelnen. Wenn die Gestikulation den Worten nicht vorausgeht, sondern sie begleitet, ist sie stets mahlend, wenn sie auch demonstrative Gesten enthält, daher darf sie nicht zu deutlich mahlen wollen, oder sie versucht das Ueberflüssige, weil das Wort die größere Deutlichkeit gewährt, und so wird sie daher lächerlich. Die Geste darf hiernächst nur nach den Worten folgen, wenn die Rede der Geste, den Schluß des Gedankens auszudrücken, ganz überläßt.

Je lyrischer der Aufschwung des Gemüths ist, je mehr die Sprache sich dem Gesangton nähert, desto einfacher, ruhiger und unbemerkter wird der mimische Ausdruck werden müssen, um dem zu entsprechen, daß das Gemüth lyrisch in sich selbst zurückgeht. Auf gleiche Weise wird die Beybehaltung des mimischen Ausdrucks

der

der Stimme und des Vortrags bestimmt werden durch den innern Zustand des Gemüths und durch den äußern Zweck der Rede. So wird der Kanzelredner minder frey in seiner Gestikulation seyn, als der Redner im Gerichtshofe, der Richter minder frey, als der Advokat. Wenn der Advokat wie der Katheder-Redner überzeugen wollen, so sind sie die freyesten in der Gestikulation, und ihre Gestikulation darf sogar spotten, allein die Grenzen sind hierin leicht überschritten, denn die Gestikulation ist nicht doppelsinnig, wie es das Wort seyn kann.

§. 206.

Zwischen dem Schauspieler und den übrigen Rednern steht der Rhapsode, der uns bald lyrische, bald epische Gedichte, bald Bruchstücke aus dramatischen Werken vorträgt, im Mittel. Er ist daher von den übrigen Rednern am ungebundensten. Damit er aber vom Schauspieler unterschieden sey, wenn er lyrische oder epische Gedichte vorträgt, ist schon von andern vorgeschlagen worden, daß er ein Buch in der Hand halte, ohne zu lesen. Ich stimme dem bey, weil durch das Buch seine Aktion gemessener wird. Dessen ungeachtet muß er sich selbst noch Grenzen des mimischen Ausdrucks setzen, wenn er den Worten nicht schaden will, die er spricht. Er darf im Feuer der Rede nur sehr wenige Schritte thun, er darf nie knien oder niederfallen, und höchstens darf er sich bis zur Hälfte vom Publikum abwenden.

wenden. Fehlt er hierangegen, ſo verurſacht er, daß man Koſtüm und Umgebungen in Anſpruch nimmt, und daß es ſodann erſt bemerkbar wird, er habe nur eine unvollſtändige, theatraliſche Darſtellung gewagt.

§. 207.

Die Schauſpielkunſt bildet den zweyten Theil der Redekunſt im allgemeinen Sinne. Jene Geſetze der Sprachmuſik, Mimik und Redekunſt im engern Sinne liegen ihr zum Grunde. Durch die rein objektive Darſtellungs-Form unterſcheidet ſich der Schauſpieler von allen übrigen Rednern. Er iſt nie er ſelbſt, immer erſcheint er als ein Fremder, und ſeine Eigenthümlichkeit darf ſich nie kund thun. Jeder andere Redner ſteht allein vor dem Publikum, verhehlt es nicht, daß er zum Publikum ſpricht, oder er iſt wenigſtens nur mit ſich allein beſchäfftigt, wie der Rhapſode, wenn er dramatiſche Bruchſtücke vorträgt, aber der Schauſpieler ſoll dem Publikum einen vollen Blick auf ſeine Handlungen und Reden gewähren, ohne ſich unmittelbar an das Publikum zu wenden. Der Schauſpieler ſtellt mit andern vereint das fortſchreitende Leben dar. Es wird daher zweckmäßig ſeyn zu betrachten:

1) Was ſich auf den einzelnen Schauſpieler,
2) Was ſich auf die Vereinigung mehrerer,
3) Was ſich auf eine geſammte, theatraliſche Darſtellung bezieht.

§. 208.

Der Schauspieler erscheint handelnd, nicht gestikulirend. Seine Gestikulation ist nur ein Theil seiner Handlung. Wenn Kanzel- und Katheder-Redner gestikuliren, so ist es, weil sie keineswegs handelnd, in diesem Sinne des Worts, auftreten, und weil Sprechen (freylich auch eine Handlung im allgemeinen Sinne) ihr Hauptzweck ist. Der Schauspieler hingegen handelt und in seiner Darstellung des vollen Lebens erscheint die Gestikulation nur da, wo die Situation, das Leben selbst auf das Sprechen und Gestikuliren einwirkt. Dies ist es, wogegen so viele Schauspieler verstoßen. Ihre Gestikulation ist wohl schicklich, wahr und schön, aber sie soll bey einigen die That ersetzen, und das kann sie nicht, weil sie nur eine Andeutung derselben ist, mithin erreicht sodann der Schauspieler seinen gesammten Zweck nicht. Er ist Rhapsode am unrechten Orte. Während alles um ihn her handelt, spricht er wie Redner im engern Sinne des Worts. Französische Schauspielkunst z. B. ist bey weitem mehr Redekunst, als Handlung, und die französische dramatische Poesie ist auch bey weitem mehr auf jene rednerische Darstellung berechnet, als die teutsche.

§. 209.

Was der Schauspieler durch Handlung entwickelt, kann nur zweyerley seyn:

1) Karakter, 2) Geschichte.

Schon

Schon hieraus geht hervor, daß körperliche Beſchaffenheit und Sitte der Zeit nur in ſo fern Rückſichten für den Schauſpieler werden, als beyde entweder auf den Karakter, oder auf die Geſchichte weſentlich wirken, oder aus ihnen hervorgehen. Wenn alſo ein Schauſpieler ſich das Anſehen eines dicken Menſchen giebt, ſo frägt ſich: ob entweder der Karakter ſelbſt ſo gemein iſt, daß er durch die Körper-Stärke motivirt wird, oder ob die Geſchichte einer ſolchen Motive bedürfe, oder ob der Schauſpieler nur dem Karakter willkührlich eine ſolle äußere Larve erdichtet? Aehnliche Erdichtungen, deren man ehedem ſo viele auf dem Theater ſahe, ſelbſt in Stücken voll edlen Ernſtes, hindern die freye, volle Entwickelung des Karakters und der Geſchichte. Selten wird der Dichter die äußere Larve ſeiner dramatiſchen Geſtalten nicht deutlich durch den Karakter und durch die Fabel ſelbſt ausſprechen, und des Schauſpielers wichtiges Verdienſt iſt es, nicht zu viel, nicht zu wenig in dieſer Rückſicht zu thun, damit er mit voller Freyheit dem Dichter nachkommen könne. Es iſt eine allgemeine Wahrnehmung, daß Schauſpieler bey der Wahl ihrer Rollen auf ihre eigene körperliche Beſchaffenheit zu wenig Rückſicht nehmen, und es liegt hierin ſchon ein Beweis, wie verſchiedenartig Karakter-Schilderungen betrachtet werden können, denn beſtimmt wirkt, wie überall, der Körper auf die Seele, ſo auch beym Schauſpieler die Larve der äußern Erſcheinung auf die Darſtellung des innern Karakters.

Wie die widerſprechende und unnöthige Sonderbar-

keit der äußern Larve die reine Entwickelung des Karakters und der Geſchichte hindert, ſo auch jede allzu treue Nachbildung der Sitten und Gebräuche der Zeit, weil dieſe ebenfalls aus nur Zufälligem, oft ſogar Gebrechlichem entſpringen. Wie das konventionelle Leben weit mehr Worte gebraucht, als nöthig wäre, ſo auch thut es zu viel, iſt mit Angewohnheiten und Kleinigkeiten behaftet, durch welche der Karakter und ſeine Schilderung hindurch blickt, wie eine ſchöne Geſtalt des Meiſters auf dem Bilde zwiſchen lächerlichen Geſtalten des Stümpers hervorblickt. Alles dieſes Ueberflüſſige, Willkührliche und Zufällige hindert die reine Entwickelung und die volle Anſchauung des darzuſtellenden Karakters und der Geſchichte.

Aber die Entwickelung des Karakters und der Geſchichte wird hiernächſt auch unvollendet bleiben, wenn ſie nicht ſpezifiſch bezüglich iſt. Alles, was nicht beſtimmt nur dem darzuſtellenden Karakter zukommt, ſondern auch andern Karakteren beygelegt werden kann, wird zwar im Allgemeinen die Darſtellung beleben, aber darum noch nicht die vollkommene Deutlichkeit der Entwickelung gewähren.

Endlich auch wird die Entwickelung des Karakters und der Geſchichte nicht allein, ſondern aller Eindruck der Objektivität verſchwinden, wenn irgend einmal der Schauſpieler andeutet, was erſt im Laufe des Stückes ſich entwickelt, wenn er durch vermeintlich leiſe Andeutungen gleichſam ausplaudert, was man nur erſt wiſſen kann, wenn man das ganze Stück ſchon kennt.

§. 210.

§. 210.

Im Allgemeinen läßt ſich ſagen, jede Karakter- und Geſchichts-Entwickelung ſoll vom Schauſpieler geſchehen:

1) Mit Wahrheit, und dieſe iſt nie mit der gemeinen Nachäffung der Wirklichkeit und ihren verſchiedenen Auswüchſen zu verwechſeln. Je inniger der Schauſpieler den von ihm darzuſtellenden Karakter in allen Einzelheiten überblickt, und ſich deren Folge auf einander lebhaft vorſtellt, deſto lebendiger und wahrer wird er das Bild wieder geben können, und zwar aus der dichteriſchen Schilderung ſelbſt heraus und nicht aus den etwa hineingetragenen Vorſtellungen von ähnlichen Bildern. Der Schauſpieler allerdings kommt gar zu leicht in die Verſuchung ſich zu ſagen, er habe dieſen oder jenen Zug des Karakters an dieſem oder jenem im wirklichen Leben, oder in andern dramatiſchen Gedichten wahrgenommen. Durch ſolche Karakter-Vergleichungen vor der Zeit kann er ſich alle Wahrheit rauben. Dieſe Wahrheit fodert demnächſt auch, daß der Schauſpieler den von ihm darzuſtellenden Karakter und alle auf ihn einwirkenden Begebenheiten im Ganzen betrachte, daß er ſich der Bedeutung jeder Körperbewegung, jeder Melodie, jedes Accents deutlich bewußt ſey, daß er aber auch in dem Augenblicke, wo er ſpielt, nicht an das Geſetz, an die Regel denke, ſondern nur des Gegenſtandes voll ſey.

Jene Entwickelung ſoll hiernächſt geſchehen:

2) Mit Fülle, welche nur darauf beruht, daß der Schauſpieler alle Einzelheiten des Ganzen und ſei-

ner Rolle immer näher anschaut. Wohl selten wird ein Schauspieler von hohem Werthe sich rühmen können, daß er in der dritten und vierten Wiederholung einer Rolle nicht noch Einzelheiten und Rücksichten auffinde, die er zuvor nicht entdeckt gehabt hat. Je mannigfaltiger er nun an solchen Einzelheiten wird, desto mehr Fülle bekommt sein Spiel. Wahrheit und Fülle entwickeln sich gegenseitig und nur erst in diesem Falle sind sie, was sie seyn sollen. Allein wie es eine in die Rolle nur von außen und zufällig hineingetragene Fülle giebt, die man sehr gern Ueberfülle nennen wird, so auch eine Wahrheit, die zwar, für sich bestehend gedacht, eine reine Wahrheit ist, aber vielleicht dennoch nicht in der Rolle Wahrheit ist, noch einen wahren und übereinstimmenden Zusammenhang bildet.

Aus Wahrheit und Fülle folgt von selbst ein richtiges Verhältniß der in der theatralischen Darstellung anzuwendenden Kraft und Geschwindigkeit aller Bewegungen, alles Thuns u. s. w. Ohnstreitig bleibt es wahr, was man schon ehedem sagte: die Darstellung bleibe Spiel und sey in dieser Rücksicht nie bis zur Verwirklichung des gewöhnlichen Lebens auszuzerren und zu renken. Wer ein Sterben und einen Wahnsinn mit aller Schauderhaftigkeit der Erscheinung in der Wirklichkeit darstellen wollte, würde uns beleidigen. Dagegen ist man wohl auch in den bloßen Andeutungen zu unbedeutend geblieben. Man sehe z. B. eine Ohnmacht auf dem französischen Theater, Kämpfende u. s. w. auf fast allen Theatern.

Ende

Endlich aber auch verlangen wir, daß der einzelne Schauspieler in jedem Momente dem Zuschauer einen Anblick des Schönen gewähre, daß er sich nie dieser Pflicht entbunden wähne.

§. 211.

Wenn man nun das Spiel der Einzelnen noch im Besondern berücksichtigt, so verlangt es vor allem

1) eine Grundhaltung.

So oft sieht man es, besonders bey Schauspielerinnen unserer Zeit, daß sie, wenn sie Mütter darstellen, um ihre eigene Jugend so lange als möglich geltend zu machen, die Rollen und Karaktere, ganz unbekümmert um den Zusammenhang des Ganzen, zu jugendlich zu halten und darzustellen suchen. Hieraus folgen nothwendig Widersprüche in der Karakter-Darstellung selbst. In Rücksicht der Bestimmung des Alters zeigt sich die Geschichte vom wesentlichsten Einflusse auf den darzustellenden Karakter. Der schon in der Jugend gereifte Karakter wird sich durchaus anders bewähren, als der, welcher mit dem reifern Alter seine Festigkeit empfing. Collin bemerkte in seinen Briefen über Karakteristik im Trauerspiele (Wiener Hoftheater-Taschenb. für das Jahr 1808.) sehr richtig, es könne theatralische Gedichte geben, in denen alle Personen von gleichem Alter und gleichem Geschlechte wären, und eben so gewiß ist, daß da, wo Verschiedenheit des Alters obwaltet, diese durch die Grundhaltung des Schauspielers streng

durchgeführt werden ſoll. Jeder Karakter will gleichſam unter dem allgemeinen Lichte des ihm durch die Geſchichte des dramatiſchen Gedichts beygelegten Alters betrachtet ſeyn. Collin am angeführten Orte und mehrere andere Dichter und Aeſthetiker haben ſich darüber vorzüglich abweichend von einander geäußert: ob überhaupt Karakteriſtik der Zweck der theatraliſchen Darſtellung, oder ob es Geſchichte ſey. Hierbey vergaßen ſie eben ſowohl, daß eines ohne das andere aufhört, dramatiſch zu ſeyn, als ſie nicht ſcharf genug unterſchieden, daß es Karaktere giebt, welche man, weil ſie irgend einen vorherrſchenden Gemüthszuſtand nur perſonifizirten, und weil bey der dramatiſchen Behandlung derſelben die Geſchichte ſich an die Entwickelung dieſes Gemüthszuſtandes anſchmiegen muß, rein pſychologiſche und generiſche Karaktere nennen könnte, und daß es hinwiederum hiſtoriſche und nur individuelle Karaktere giebt, welche im Grunde einzig beſtehen durch die Geſchichte, durch die Verwickelungen der Begebenheiten, in welchen ſie ſich gleichſam immer mehr und mehr begründen, befeſtigen und nicht bloß bewähren. Hierher gehören die meiſten Karaktere der heroiſchen Tragödie, z. E. Egmont, Wallenſtein, Phädra, Hamlet, Helena u. ſ. w. Zu den erſtern aber gehören Karaktere wie der Geizige, Spieler, Zerſtreute, Schwätzer, Lügner, eingebildete Kranke u. ſ. w. Ohne Karakteriſtik iſt die Darſtellung der Geſchichte ein Roman, ohne Geſchichte iſt die Karakteriſtik eine pſychologiſche Abhandlung in dialogiſcher Form. Alle Karaktere aber,

aber, jene pſychologiſch-generiſchen und dieſe hiſtoriſch-individuellen, werden erſcheinen müſſen mit Grundhaltung des ihnen von Dichter zugeſchriebenen Alters. Jedoch iſt hiermit noch nicht alles erfüllt, was die Grundhaltung vorausſetzt. Wie wir in der Haltung der Stimme durch Grundregiſter bald einen pathetiſchen, bald einen elegiſchen, bald einen tragiſchen, komiſchen, naiven Karakter u. ſ. w. bewähren können, ſo auch, dem entſprechend, durch die ganze Körperhaltung, durch den ſogenannten mimiſchen Ausdruck. Der Schauſpieler, wie mich dünkt, muß den darzuſtellenden Karakter nach dieſer allgemeinen Rückſicht der Grundhaltung prüfen und kennen lernen. Schaut er früher die Einzelheiten an, als die Geſammtheit, ſo kommt er in die Verſuchung, entweder Mangel an Einheit zu verrathen, oder wenigſtens den Karakter im Ganzen fehlerhaft zu ergreifen.

§. 212.

Die Grundhaltung aber darf auch nicht zur Einſeitigkeit und Eintönigkeit verleiten, mit welcher ſie ſo oft verwechſelt wird. Der Schauſpieler wird, indem er hier eine elegiſche, dort eine leidenſchaftliche, wilde Hauptſtimmung wahrnimmt, nur allzu leicht verleitet, alles Einzelne zu überſehen und alles gleich dem Mahler zu vermiſchen, wenn dieſer, um Schatten und Licht anzugeben, die Umriſſe der einzelnen Theile verliert. Auf dieſe Weiſe entſteht das jetzt eben ſo häufige Weinerliche, oder, dem entgegengeſetzt, das Schreyende und

Exaltirte auf unſern Bühnen. Eine tragiſche Haltung heißt auf unſern Bühnen gemeiniglich eine ſteife Haltung, mit mehr Geſtikulation als That, eine mehr lyriſche als dramatiſche Deklamation, (hierbey fühlt ſich der Dichter beſonders geſchmeichelt, weil man mehr auf ihn aufmerkſam wird, als auf die Schauſpielkunſt), und endlich ein Hervorheben der unbedeutenden Dinge durch Accente und Minenſpiel. Eine komiſche Grundhaltung hingegen heißt eine nachläſſige und bequeme, in welcher man nur der Eingebung des Augenblicks folgt. Aus der tragiſchen Grundhaltung iſt eben ſo wenig alle Heiterkeit, als aus der komiſchen aller Ernſt verbannt. Soll das Ganze tragiſch, oder komiſch wirken, ſo iſt hiermit nicht geſagt, daß jeder Augenblick eine tragiſche, oder komiſche Wirkung hervorzubringen habe.

§. 213.

2) Begründung des Karakters iſt es, was man von dem Schauſpieler vor allem erwartet, denn ohne dieſe Begründung wird die konſequente Durchführung der Rolle nur zufällig bleiben. Kein dramatiſches Werk, daß ſich für die Darſtellung eignen ſoll, beginnt wie der Roman mit der Kindheit ſeiner handelnden Perſonen und entfaltet nach und nach die Karaktere und die Handlung. Wenn ſchon im Laufe des Stücks mancher Karakter eine andere Richtung, mehr Feſtigkeit u. ſ. w. erlangt durch das, was auf ihn einwirkt, ſo bleibt dennoch jedes Drama nur ein Lebensfragment.

Es

Es iſt daher unvermeidlich, daß ſich der Schauſpieler, ſo viel als möglich, aus dem Stücke ſelbſt darüber Aufſchluß zu geben ſuchen muß, wie jeder Karakter das geworden iſt, was er bey der Eröffnung des Stücks zu ſeyn ſcheint, daß er ſich Rechenſchaft davon geben muß, wie die Karaktere vermöge der Verhältniſſe, in welchen die handelnden Perſonen zu einander ſchon vor der Periode geſtanden haben, welche das Drama zeigt, auf einander wirkten. Hiernach allein kann er ſeine ganze Haltung gleich Anfangs beſtimmen, und nun wird es ihm um ſo leichter werden, das fühlbar zu machen, was im Laufe des Stücks auf ſeinen Karakter den meiſten Einfluß hat. Dies eben iſt's, was ich vom Schauſpieler vorzüglich verlange. Oft von kleinen, unbedeutend ſcheinenden Aeußerungen hängt die ganze, für den Zuſchauer ſo unentbehrliche Begründung der Karaktere ab. Es ſind dies gleichſam Lichtpunkte im Drama, aus denen ſich das Ganze erklären läßt, und dieſe verlangt der Zuſchauer zu erkennen, um ſich ſtets für alle Perſonen und Karaktere zu intereſſiren, die er beobachtet. Wie ſo ſelten iſt es aber dem Schauſpieler möglich, ſeine Rolle rein pſychologiſch zu begründen, wenn er entweder nur das Talent der Nachahmung beſitzt, oder wenn man von ihm verlangt, er ſolle nicht das Stück, ſondern nur ſeine Rolle ſtudieren.

§. 214.

§. 214.

Hat der Schauſpieler den Karakter begründet, ſo hat er nun erſt

3) auf die Wendungen und Beugungen des Karakters Rückſicht zu nehmen, und ſie werden ihm nun auch um ſo leichter ſich kund thun, weil er über die Hauptrichtung des Karakters mit ſich einig iſt. Dieſe Beugungen und Wendungen der Karaktere hängen am meiſten von der Geſchichte des Drama ab, werden durch dieſe nothwendig gemacht. Die äußere Veranlaſſung bringt gleichſam den Karakter aus ſeiner Stetigkeit, zwingt ihn ſich zu verleugnen, zu verbergen. Kann der Schauſpieler irgendwo ſtraucheln und ſich das Ganze verunſtalten, ſo iſt es bey dieſen Wendungen. Ergreift er ſie zu lebhaft, ſo verrückt er das Bild des ganzen Karakters, und gleitet er über ſie hinweg, ſo geht ihr Einfluß auf die Geſchichte verloren. Dieſe Wendungen verwechſele man ja nicht mit den wirklichen Veränderungen der Karaktere, welche vorzüglich diejenigen Dichter anzubringen pflegen, welche das Drama für eine Sittenlehre halten, in Beyſpielen dargeſtellt. Da werden die ſeltſamſten Karaktere am Schluß des Dramas zu reuevollen Sündern, oder gar zu Engeln. Wenn dem Schauſpieler eine ſolche Rolle in die Hände fällt, muß er freylich mit dieſem Mühlbache ſchwimmen und zuletzt, ſo ſchonend wie möglich, des Dichters Moralität an den Tag legen. Solche übernatürliche Veränderungen ſind es nicht, welche ich unter jenen Karakter-Wendungen verſtehe, ſondern dieſe Wendungen laſſen den Zuſchauer vielmehr nur die

die Gewandtheit des Karakters fühlbar werden, und daher ſind ſie es denn auch, bey denen der Schauſpieler am wenigſten vergeſſen darf, daß alles, was er denen verbirgt, mit denen er handelt, dennoch dem Publikum nie dunkel ſeyn darf, daß er dieſes immer mit ſich vertraut erhalten muß.

§. 215.

Mit dieſen Wendungen und Beugungen der Karaktere hängen

4) die ſogenannten **Theater-Schläge** der Geſchichte am meiſten zuſammen. Ein für den Zuſchauer durch kaum merkbare Umſtände zuvor angedeutetes **Zuſammentreffen des Fortrückens und der Veränderungen der Geſchichte mit der Entwickelung der Karaktere.** Der Theaterſchlag ſollte allerdings immer zu ahnen ſeyn. Wenn uns erſt hinterher die Perſonen ſelbſt erzählen müſſen, wodurch das Zuſammentreffen möglich wurde, ſo iſt der **Theaterſchlag** mehr ein **Einſturz** zu nennen, der wohl die Sinne blenden, aber dem ruhigen Geiſtige nicht genügen kann. So gewiß Kotzebue ganz Herr ſolcher Ueberraſchungen iſt, ſo gewiß hat auch er nicht ſelten auf Koſten des feinern Gefühls und des ſchärfern Urtheils nur blendende Szenen anzubringen geſucht.

An dieſe Theaterkoups, welche die Schauſpieler vor allen herauszupicken ſuchen, als die Beyfall bringenden Körnlein, knüpfen ſich hiernächſt

5)

5) Die Feinheiten des Spiels, einzelne Beziehungen des einen Karakters auf die Geſchichte des Stücks und auf die übrigen Karaktere an, welche wie im Nebel hinter dem Ganzen verborgen liegen, und deren der Dichter ſich kaum ſelbſt deutlich bewußt wurde, oder die er hell und offenbar zu werden gar nicht wagen durfte, ohne ſie zu wichtig zu machen. Dieſe Feinheiten ſoll daher auch der Schauſpieler nicht zum Hauptzweck ſeiner Darſtellung machen, denn hierdurch verletzt er das Dichterwerk und zerſtückelt ſeine Rolle. Dieſe Feinheiten ſind es, welche eben darum, weil ſie nicht ſtark aufgetragen werden ſollen, mehr dem mimiſchen Ausdrucke überlaſſen werden. Leſſings und nächſt ihnen Schillers Stücke zeigen ſolche Feinheiten am meiſten, und vielleicht ſind ſie mehr Folge der Reflexion, als der reichen, nur in großen Bildern fortarbeitenden Phantaſie.

Wenn wir vom Schauſpieler im Allgemeinen verlangen, damit ihm jene Entwickelung möglich werde, daß er ſeines Gedächtniſſes vollkommen gewiß ſey und ſeine Freyheit des Spiels nicht gelähmt werde durch ſeine ſtete Aufmerkſamkeit auf den Souffleur, ſo fodern wir auch nothwendig ſtete Beſonnenheit und Feſtigkeit von ihm. Nichts lächerlicher, als wenn der Schauſpieler durch die Wand, anſtatt durch die Thüre abgehen will, oder wenn er beym Abgang wenigſtens einen Bogen macht, wenn er ſich nicht an die richtige Perſon wendet, wenn er überall aufmerkſam macht, daß Ort und Raum ihn beſchränken.

§. 216.

§. 216.

Erſt wenn der einzelne Schauſpieler ſeine Foderungen befriedigt, kann er ſich von der Wichtigkeit des Zuſammenſpiels und Mitſpiels im Ganzen eine richtige Vorſtellung machen.

Wie wenig iſts, wenn der junge Schauſpieler die Stichworte inne hat und zur rechten Zeit mit ſeiner Rede einfällt. Wie wenig iſts, wenn er nicht vor der Zeit erſcheint oder geht, und nicht zu thun vergißt, was ihm der Dichter beſtimmt vorgeſchrieben hat.

Das Zuſammenſpiel und Mitſpiel gründet ſich, wie mich dünkt, vorzüglich auf drey Geſetze:

1) Keiner überſchreite die Grenzen ſeiner Rolle.

Leider erzeugt die Sucht zu glänzen die meiſten Uebertretungen dieſes Geſetzes. Aus falſch verſtandener Ruhmbegierde ſucht mancher nur die Einzelheiten ſeiner Rolle, auf Koſten des Ganzen und der übrigen Rollen, hervorſpringen zu laſſen. Hieraus entſteht nicht allein der ſeltenſte Kampf wegen des Standpunkts auf dem Theater und oft Verdrehung der Gruppirungen u. ſ. w., ſondern auch wohl gar ein Gelächter ganz am unrechten Orte. Hieraus folgt, daß jeder nur eigentlich die Szene gut zu ſpielen ſucht, in welcher er ſich für die Hauptperſon hält. Iſt es ſchwer, einer Rolle Bedeutung zu geben und den Werth, den ſie für das Ganze hat, nicht zu verbergen, ſo iſt es noch bey weitem ſchwerer, die Rolle nicht auf Koſten des Ganzen zu erheben.

Hier-

Hierher gehört der sogenannte maskirte Abgang, bey dem nehmlich ein Schauspieler erheuchelt, er schlösse die Scene, wiewohl sie noch nicht schließt. Bey solchen Gelegenheiten werden gern Aktion und Deklamation verstärkt, um die Zuschauer zu ergreifen, und wird nun der Abgang erheuchelt, so zeigt sich das Publikum gemeiniglich dankbar.

Komische Schauspieler in untergeordneten Rollen sind oft geneigt, ihre Rollen zu sehr zu erheben. Wenn das Publikum nur lacht, gleichviel über was! so sagen sie und trösten sich damit, daß sie gefallen haben.

Ein zweytes Gesetz für das Mit- und Zusammenspiel heißt:

2) **Keiner hindere den andern, das Publikum zu seinem Vertrauten zu machen.**

Der Gang des Stücks ist unwandelbar, die Gelegenheit geht vorüber und das Ganze ist gestört, wenn ein Schauspieler dem andern die Gelegenheit zu entziehen sucht, welche jenem vom Dichter gegeben ist, das Publikum ganz in den Karakter blicken zu lassen, den er darstellt. Oft hängt von einer kleinen Bewegung, von einer geringfügigen Handlung sehr viel ab. Wenn die Gelegenheit für diese vorüber ist, wenn vielleicht der andere diese Gelegenheit absichtlich entzog, so ist das Ganze gestört. Wenn irgend Schauspieler sich aus Ruhmneid Hindernisse in den Weg legen wollen, so kann es auf diese Weise am leichtesten geschehen. Mag wohl seyn, daß auf diese Weise das allgemeine Gefallen oder Mißfallen eines Künstlers gelenkt werden kann,

wo

wo einmal es gestattet iſt, daß die Einzelheiten über das Ganze erhoben werden.

Das dritte Geſetz für das Mitſpiel heißt:

3) Jeder zeige, was der andere auf ihn wirken ſoll.

Ich halte es für eine ſchwere Aufgabe zuzuhören, wenn andere ſprechen und den Eindruck ſichtbar werden zu laſſen, den das auf uns macht, was ſie uns ſagen. Hier hat der Schauſpieler eben ſo ſehr die Zerſtreuung, als die Uebertreibung zu vermeiden.

So anziehend die Genialität des einzelnen Schauſpielers iſt, ſo bleibt die ſchöne Geſammtheit auch bey minderer Tiefe der einzelnen Schauſpieler dennoch das Wichtigſte. Der Eindruck des Ganzen ſoll uns das Werk des Dichters gewähren. Hier, wenn das Ganze betrachtet wird, erſcheint die Schauſpielkunſt nur als das Mittel zum Zweck. Die vortreffliche Einzelheit kann uns für ein ſelbſt nur mittelmäßiges Ganze nicht ſchadlos halten. Hier iſt es, wo wir Spiel, Dekoration und Koſtüm in Anſpruch nehmen.

§. 217.

Kunſt in uns iſt Poeſie. Das Gemüth des bildenden Künſtlers, wie des Muſikers, des Rhapſoden, wie des Redners im Gerichtshof und auf der Kanzel, das Gemüth des Mimikers, wie des Schauſpielers ſoll poetiſchen Aufſchwunges, poetiſcher Anſchauung fähig ſeyn.

Wenn nun aber das Wort in uns zum Mittel wird, ein Gebild zu beſchreiben oder auszudrücken,

dann bildet ſich die Dichtkunſt als Spezies. Der Dichter ſpricht im dramatiſchen Gedichte aus dem Bilde ſelbſt hervor, welches ihm vorſchwebt; in der Ode nehmen ſeine eigenen Empfindungen Geſtalten an, die er ausdrückt; in der epiſchen Beſchreibung, ſchildert er die Geſtalten, welche er zu ſehen wähnt, und ſelbſt auch hier werden ſeine Empfindungen bey dieſen Gegenſtänden wiederum Gebilde. Kann der Dichter ſeinen Anſchauungen nicht die Deutlichkeit geben, welche Mahler und Bildhauer ihren Gebilden gewähren, läuft dieſe Deutlichkeit ſogar gegen ſeinen Zweck, ſo erreicht er es doch in der Phantaſie des Leſers vollkommen, die Deutlichkeit hervorzubringen, deren überhaupt jedes Phantaſie-Gebild fähig iſt, bevor es nicht durch die Plaſtik oder Schauſpielkunſt und Mimik ins Gebiet der Wirklichkeit verſetzt worden iſt. Das Wort erſetzt das Bild nie vollkommen. Sehr übel berathen wäre allerdings der Dichter, welcher nach ſolcher plaſtiſchen Deutlichkeit ſtrebte, bey welcher er uns ſogar das Maaß der Größe ſeiner Geſtalten nicht verſchwiege. Aber iſt es denn im Gegentheil nicht allgemein der Fall, daß der Dichter mehr wie jeder andere Künſtler einen allgemeinen, gleichen oder ähnlichen Eindruck hervorbringt? Wähnen wir nicht bey einer kraftvollen, dichteriſchen Schilderung, wir alle ſähen das Gebild lebendig, wie es der Dichter ſahe? und nun erſt, wenn wir es mehr ausführen, näher anſchauen und beſchreiben wollen, als er es that, finden wir, daß ein jeder von uns doch noch ein immer wieder verſchiedenes Bild geſehen habe.

J. P.

J. P. Richter ſagt einmal: der kraftvolle Dichter ſchildert ſo tief und ſo allgemein, daß am Ende jeder meint, er habe ihn insbeſondere, aber einen, den er kennt, konterfeyet. Hiemit iſts vollkommen ausgeſprochen, welche Art der Deutlichkeit der Dichter erlangen könne. Der Dichter iſts, der den meiſten Künſten ſogar voraus hilft. Das Schauſpiel aus dem Stegreif iſt nicht mehr, wenn es anders je etwas mehr war, als gemeine Nachahmung des gewöhnlichen Lebens, und ſo kann der Schauſpieler ohne den Dichter nicht thätig ſeyn. Die Muſik huldigt dem Dichter, und der bildende Künſtler zieht ihn zu Rathe. Im Dichter ruht die geſammte Welt der Künſte und Poeſie. Er kennt die Künſte alle, arbeitet in jeder Kunſt, wenn er auch von ihren technischen Geſetzen nicht eines kennt. Untergeordnet der Phantaſie iſt ſein Verſtand mitſchaffend und thätig. Die Sprachmuſik iſt nicht ſein Hauptzweck, ſondern das Gebild. Darum kann der Dichter dichten in Proſa, oder im Vers, aber es iſt kein Fall denkbar, wo die Schönheit der Sprachmuſik nicht in Uebereinſtimmung ſtehen könnte mit der Dichtkunſt.

Iſt aber auch die Thätigkeit des Urtheils ſtets untergeordnet der roſigen Wirkſamkeit der Phantaſie, ſo finden in dieſer Unterordnung ſelbſt Grade Statt, und dieſe ſind es, welche eine ſtrenge Klaſſifikation der Dichterwerke unmöglich machen. Eine Dichtungsart, wenn wir es näher unterſuchen, geht in die andere über. Am wenigſten kommt man zum Ziele, wenn man, um Dichtungsarten zu ſcheiden, die Kathegorieen des Schönen

ตาย ฟังเขาว่า พระวิสัยทัศนาจารย์ พระอาจารย์ พระอุ้ย ผู้ที่ ผู้ที่ ผู้ที่

§. 212.

Und also war jene Einrichtung so beschaffen, daß die vornehmsten Theile auch über ganz Griechenland verbreitet, so waren sie dennoch ungemein enge verbunden unter, und's Oberhaupt der Thebaner jene Bündnisse auch beizubehalten gewußt, damit sie dann der Einfluß hatten auf die neue pythischen Bundesgenossen an so großen Ruhm sich setzen sollen.

Warum Rhof auch den humanitätlichen Thebaner als den humanitätlichen Thrasy. da wir auch in Thrasy so als den Thrasy humanitätlichen sehen? Warum haben wir auch den Epaminondas, welcher nur der Sieg, nur der Thrasy erlangte? Warum auch seine Tragödie, welche wenig besser als Thebaner enthielt? — Alle Herz, Thrasy, Sieg und Tragödie sind befangene Bilder rangere der Thebaner-Grundsätze, ohne der sie sich solcher Worten für auch stand an dem Werke. Die größten als nicht so den allgemeinen. Thrasy so den wenigen Thrasyhandlungen nicht der Thebaner, jene dem der Thebaner. Sie sind nicht über Ruhm der Thebaner Sieg, weil sie einer Thebanerpartei, einer nicht allgemeinen Richtung der Thebanergeister entsprungen. Thrasy so Thrasy für sie aber auch nachdenkenswerth so als Thrasy dem der Thebaner übereinst, so allen Thebanerthaten sie prägt, aber sie Thrasy nicht ausschließend mit gleichzeitig als Thebanerthaten bezeugen. Die sind als größte Seele einer großen Thebanerseele ist Thrasy nicht ausdauern. Thrasy z. B. Thrasy sie, daß sie an nicht Ehre in der epaminondischen Richtung, als der glänzende zur

vermögen, feldſtändig exiſtieren, daß ſie ſich vor allem den Roman unterordnen haben. Noch keine romaniſche Komödie hat gesiegt, was der romaniſche Roman zu leiſten vermag. Die Übergänge, wenn man nur auf das allgemeine Gefühl reflektiert, werden den humoriſtiſchen Dichter über den hohen, lyriſchen Dichter, den Epigrammen-Dichter über den Tragödien-Dichter, und den ſatyriſchen und ironiſchen Dichter über den ernſten, epiſchen ſetzen, und was wäre unſerem lieben Schmid, wenn nicht in jenen beyden eine Beſchränkung ſich enthalten wäre, zu thun im Gegenſatze jener andern Dichter mit Recht Mißwollen vom Humor, von Witz, Satyre und Ironie Gebrauch machen kann?

Um Humor und Witz zu unterſcheiden, bedarf es wohl deſſen nicht, daß wir den erſtern beſtimmen nach den Gegenſätzen, welche er ergreift, und mit J. P. Richter ſagen: Es erſcheine dem Humor das ganze Menſchengeſchlecht nichtig und thörigt, im Vergleich mit der göttlichen Idee; denn man kann wohl mancherley ſeyn, und doch kein Humoriſt, wenn einem das Menſchengeſchlecht als nichtig erſcheint. Eben ſo wenig wird es für jene Unterſcheidung nöthig ſeyn, den Witz dann noch zu beſtimmen, wie er ſich in der Seele, gleich einem Blitze, entwickelt, um eine einzelne Stelle der Wirklichkeit augenblicklich zu erhellen. Humor, dünkt mich, iſt die univerſelle Richtung, welche im Gemüth ihren Löſungs-Punkt findet. Witz aber iſt die univerſelle Richtung, welche ihren Löſungs-Punkt im Verſtand findet. Daher

hat kann man eben sowohl ernst als heiter, tragisch und komisch, und doch bald humoristisch, bald witzig seyn. Nicht der witzige Einfall allein ist Witz, sondern auch der ernsteste Gedanke kann witzig seyn. Daher verschwistern sich Witz und Humor so gern und werden so oft mit einander verwechselt, und die Ironie kann weder des Humors noch des Witzes entbehren, will sie dem Unbedeutenden Bedeutung beylegen, um die Unbedeutsamkeit nur desto fühlbarer zu machen. Der Witz will nicht immer Lachen erregen, der Humor nicht immer Geringschätzung zu erkennen geben.

§. 219.

Wenn in den lyrischen Dichtungsarten immer die Subjektivität des Dichters vorwaltet, alle Empfindungen des Dichters als der Gegenwart entquellen erscheinen, so wird da, wo er Empfindungen ausdrückt und nicht beschreibt, welche die Erinnerung in ihm erregt, die Vergangenheit selbst nie als in Gegenwart verwandelt scheinen. Wenn der Dichter z. B. durch den Gedanken an Alexander den Großen und an Wasshington von Gefühlen ergriffen wird, die er ausdrückt, so wird immer jene Erinnerung an die beyden großen Männer für den Leser nicht mehr seyn, als eine Erinnerung. Aber wie sehr das Gemüth geneigt sey, empfindend sich nicht ganz treu zu bleiben, fühlt jeder selbst. Je stärker die Empfindungen sind, welche die Erinnerung erregt, desto geneigter wird das Gemüth, seine

Gefühle um der Erinnerung willen zu vergessen. Dies bewirkt regere und kräftigere Phantasie. In diesem Falle tritt die lebendige Beschreibung der Gegenstände, deren wir uns erinnern, an die Stelle der Gefühle bey der Erinnerung, wir schildern den Gegenstand so lebhaft, so gegenwärtig als möglich, aber wir schildern und beschreiben ihn noch. So verwandelt sich die lyrische in die epische Dichtung. Und wenn es der lyrischen Dichter viele gab, ganz abgesehen von ihrem Werthe, so giebt es der epischen Dichter schon weit wenigere. Wird nun unsere Anschauung der Gegenstände immer lebendiger, vergessen wir sie zu beschreiben, weil sie ganz vor uns zu leben und zu handeln scheinen, und wir in ihnen selbst lebend, durch sie und mit ihnen empfinden, denken und handeln, so entsteht die dramatische Form, und der dramatischen Dichter giebt es noch wenigere, als der epischen. Wie nun in uns selbst bald mehr die Reflexion, bald mehr die Empfindung thätig ist, so werden unsere Dichtungen auch bald mehr rein poetisch, bald mehr verständige Werke seyn, und in jeder der genannten drey Grundformen zeigen sich Unterarten, welche den Uebergang von der einen zu der andern bilden, und wiederum in allen Formen zeigt sich bald die rein genüthliche Poesie, bald, wie sie J. P. Richter nennt, die Reflexions-Poesie.

§. 220.

Unter den lyrischen Dichtungsarten nenne ich vor allen:

1)

1) Das Lied. Seinen Hauptkarakter ſehe ich darein, daß die Empfindungen, welche darin ausgedrückt ſind, ſo ſelbſtſtändig und geſchloſſen in ſich ſind, daß die Aeußerung derſelben Zweck an ſich wird, daß ſie ſich äußern ohne alle Rückſicht, ob ſie vernommen werden, oder nicht. Dies iſt der Trieb zum Geſang. Wer es nie empfunden, wie den Einſamen ein Gefühl zum Geſang auffodert, in welchem er ſeine leidenſchaftsloſen Gefühle ausſpricht, kennt, darf man wohl mit Recht ſagen, die Natur des Geſanges nicht. Dieſer Antrieb zum Geſang iſt die Quelle des Liedes und ſein Karakter. Nur Empfindung, nirgend Reflexion! Wo ſich die Reflexion einmiſcht, entſteht der Geſang zugleich mit ganz anderer, mit geſelliger Natur. Dieß iſt der Grund, warum ich vorſchlagen möchte, das Lied in das einſame und geſellige einzutheilen. Jenes iſt das Lied im ſtrengſten Sinne des Wortes, und ſo mannigfaltig, als Empfindungen ſeyn können, aus denen ſich dann bald mehr ein religiöſer, heroiſcher, oder auch ein ſinnlicher Karakter entwickelt, ſo mannigfaltig können auch die Liederarten ſeyn. Zu den geſelligen Liedern zähle ich das Volkslied und den Rundgeſang, der, wo er durch Vorſänger und Chor ſich entwickelt, ſich der dramatiſchen Form nähert. Das höchſte geſellige Lied bleibt der Choral. Hier ſcheinen beyde Richtungen, die des geſelligen und des einſamen Liedes, verſchmolzen zu ſeyn. Das innere Weſen des Volksliedes iſt nur zu oft verkannt worden. Man hat nur allzu oft ſeinen Hauptkarakter in eine faſt kindiſche

Popularität und Allgemeinheit der Ansichten gesetzt; allein man betrachte doch, wie schnell und allverbreitet z. B. Schiller's Reiterlied aus dem Wallenstein zum Volksliede geworden, und von welcher wahrhaft hohen Natur dieses Lied ist! Wie viel hohe Lieder dieser Art haben nicht Franzosen und Engländer aufzuweisen! Die teutsche Poesie ist arm daran, und besitzt meistens nur sehr populäre Lieder für Stände und Gelegenheiten, oder wohl gar Gassenhauer.

Es giebt aber auch Lieder, als nur Nachahmungen des eigentlichen Volksliedes. Lieder, bey denen der Dichter den Volksgeist von einer beschränkten Seite auffaßt, und diese Ansicht nur zum Grundton seiner Dichtungsart macht. Hieher gehören z. B. mehrere Lieder von Voß, Gleim, Hagedorn u. s. w.

2) Als zweyte Klasse der lyrischen Dichtungsarten nenne ich die Kanzone, das Sonett, Madrigale, Triolett und ähnliche Lieder. Diese Dichtungsarten, denen man bestimmte rhormische Formen eingeräumt hat, was doch sehr willkührlich und auferwesentlich ist, eignen sich, nächst dem eigentlichen Liede, noch am meisten zum Gesange. Mit Recht sagt Bouterweck, namentlich von der Kanzone, daß sie zwischen dem Liede und der Ode inne stehe. In der Kanzone zeigt sich daher auch schon die Gelegenheit zum Rezitativ, als gleichsam einen Uebergang aus der arioſen Musik in die parlande, einen Uebergang aus der Gesang-Musik in die Sprech-Musik. Sonett im allgemeinen würde ich, ohne Rücksicht auf den Gegenstand,

nur

nur nach der Behandlung, jedes ſolche Gedicht nennen, welches wie das Thema und ſeine Variazionen in der Inſtrumental-Muſik ſich zu erkennen giebt, welches alſo eine Empfindung nur in verſchiedenen Wendungen zu erkennen giebt, und immer wieder zum Thema zurückkehrt. Hierdurch empfängt dies Gedicht eine allgemeinere und freyere Beſtimmung, als wenn man ſich an ein beſtimmtes Versmaaß und an einen beſtimmten Versbau bindet, die man ihm bis jetzt zugeeignet hat.

3) Die höchſte, lyriſche Poeſie zeigt ſich in der Ode, ſie ergreife, welchen Gegenſtand ſie immer wolle. Unbekümmert, ob für Geſang oder Sprache, hört der Oden-Dichter nur einen muſikaliſchen Strom in der Ferne brauſen. Seine Empfindungen haben ſolche Fülle und Tiefe, welche ſich nie vollkommen ausſprechen laſſen, und ſo fallen Wort, (als das Bild des Gedankens,) und Versbau hier in Eins, allgemein und in gleichen Graden gewaltig. Der Reichthum homogener Empfindungen iſt hier durch eine Richtung vereint, nicht eine Empfindung allein ſpricht ſich mannigfaltig aus. Dies letztere bezeichnet das Lied.

Alle lyriſchen Dichtungsarten, welche nun folgen, näheren ſich bald der epiſchen, bald mehr der dramatiſchen Form, bald gehen ſie über in die Kunſt durch Verſtand.

4) Die Elegie trägt von allen lyriſchen Formen die leiſeſte Anwehung der nur beſchreibenden Poeſie in ſich. Nicht durch die metriſche Form, nicht dadurch möchte ich die Elegie bezeichnen, daß Hexameter und Pentameter

ter mit einander wechseln. Dies iſt wünſchenswerth, wie ſchön es auch iſt. Auch nicht darnach möchte ich die Elegie karakteriſiren, daß ſie nur weiche Gefühle ausdrückt, ſondern, herrſchte in der Ode Mannigfaltigkeit der Empfindungen in einer Richtung, in dem Liede Mannigfaltigkeit einer Empfindung, ſo zeigt ſich in der Elegie Einſeitigkeit der Empfindungen. Aber iſt denn Einſeitigkeit der Empfindung ſtets die Folge des Mangels an Energie? Gewiß iſts, daß die Elegie, eben dieſer Einſeitigkeit der Empfindungen wegen, der Beſchreibung weniger entbehren kann, und ſo kann man in ihr ſtets, neben dem lyriſchen Ausdrucke der Empfindungen auch Situations-Gemählde entdecken. Auf dieſe Weiſe verräth ſich die Idylle nicht ſelten als ein elegiſches Gedicht, nicht ſelten als ein dramatiſches, und man kann daher die Idylle, oder das Schäfergedicht, gar nicht als eine beſondere Dichtungsart aufſtellen, denn es iſt aller übrigen Formen fähig.

5) Am nächſten der epiſchen Form tritt die lyriſche in der Heroide. Die Beſchreibung erweitert ſich immer mehr, und die Empfindung wird vielſeitiger. Selmar und Selma von Klopſtock gehören hierher.

6) Aber die lyriſche Form geht auch über in die Kunſt des Verſtandes, und zwar nähert ſie ſich dieſer durch das Lehrgedicht, was ſich noch gar wohl von einer philoſophiſchen Abhandlung in Verſen unterſcheiden läßt. Dem Lehrgedichte liegt keine nackte Verſtandes-Wahrheit zum Grunde, ſondern deren Uebereinſtimmung mit dem Gemüthe, und dieſer Einklang

klang wird im didaktiſchen Gedichte dargethan. Werden dieſem Gedichte nun noch äußere Feſſeln angelegt, z. B. der Briefform, ſo iſt es unvermeidlich, daß es ſich immer mehr und mehr der Kunſt durch Verſtand nähere. Das Lehrgedicht iſt unter den lyriſchen Dichtungsarten des größten Umfanges fähig, und es kommt nun nur darauf an, ob es ſich der mannigfaltigen Entwickelung, oder einer einſeitigen, etwa der witzigen oder humoriſtiſchen zugeſelle, und ſo wird es im letztern Falle epigrammatiſch.

7) Durch das Epigramm nehmlich, welches eben ſowohl witzig als humoriſtiſch ſeyn kann, kommt die lyriſche Poeſie der Kunſt durch Verſtand am nächſten. Vom Epigramm verlangen wir allerdings Kürze, damit die Einheit des Gedankens oder der Empfindung zugleich ſeine Schärfe werde.

Wie ſich die Heroide, das Lehrgedicht, Schäfergedicht und Epigramm von dem innerſten Weſen der lyriſchen Poeſie entfernen, ſo nehmen ſie denn auch wohl, ihrer Form entfeſſelt, die Form des Dialogs an, wodurch ſie ſich der dramatiſchen Poeſie, jedoch nur äußerlich, nähern, denn es iſt ſchon früher bemerkt worden, wie ſich das Dramatiſche vom bloßen Dialog unterſcheide. Eine reine Ode dagegen, ſie ſey ernſt oder heiter, verträgt die Dialog-Form nicht.

8) Noch nähert ſich die lyriſche Poeſie aber auch wirklich der dramatiſchen nicht allein durch den bürgerlichen Rundgeſang, ſondern auch durch die Kantate, als dem kirchlichen Rundgeſange, obgleich die Gemeinde

nicht

nicht den Chor bildet. Die Kantate nimmt dialogische Form und Erzählung zugleich auf. Am nächsten tritt jedoch die lyrische der dramatischen Dichtung durch

9) Das Oratorium, wo die Empfindungen personificirt werden und sogar in geschichtlichen Verhältnissen, ohne Handlung, stehen.

§. 221.

Besteht das Wesentliche der epischen Dichtung darin, daß sich die Empfindung des Dichters verbirgt hinter die Erzählung und Beschreibung, mithin des Vergangenen, sey es auch sogar mit aller Lebendigkeit, als trüge das alles sich eben jetzt zu, wobey der Dichter seine Helden sogar redend einführen kann, so sind diejenigen Episoden gegen die Natur des Epos, in welchen der Dichter, getrennt und gleichsam als Zuschauspiele, seine eignen Empfindungen an den Tag legt. War es auch selbst Homer, welcher sein Heldengedicht mit einem Anruf an die Muse beginnt, so geht doch jede solche Anrufung, mittelst welcher der Dichter auf sich selbst aufmerksam macht, ganz gegen den Karakter der epischen Dichtung. Durch die Episode tritt das Epos in die lyrische Form über, und je höher, je vollkommener daher das Epos, desto weniger nehmen wir darin die Empfindungen des Dichters, als für sich bestehend, wahr. Wo wir diese Annäherung an die lyrische Poesie noch am leichtesten ertragen, ist:

1) in der Novelle und in der leichten und scherzhaften Erzählung. Einem Pfeffel, Gellert und

und andern Dichtern, denen wir leichte Erzählungen verdanken, iſt der Ausdruck ihrer Empfindungen zwiſchen der Erzählung wohl eher geſtattet, als dem hohen epiſchen Dichter, welcher unſere ſtrenge Foderung an die Reinheit ſeines Gedichts in jeder Rückſicht verlangt. Mit

2) der dialogiſirten Fabel nähert ſich die erzählende Poeſie der dramatiſchen. Weniger noch wollen wir den lyriſchen Erguß des Dichters

3) im Mährchen, wo ſeine Empfindungen nur um ſo lebhafter gegen das Romantiſche nicht allein, ſondern gegen das beſonders Wunderbare abſtechen würden. Ihm dagegen erlauben wir ſchon eher in die Dialog-Form überzutreten. Vom Wundervollen des Mährchens haben Einige verlangt, es ſolle demſelben ſtets eine Moral zum Grunde liegen, weil doch ſonſt das Wundervolle und Unglaubhafte den verſtändigen Mann gar nicht anziehen könne. Man kann kühnlich die Frage als Antwort gegenüberſtellen: Warum denn leſen gerade Verſtändige die Mährchen ſo gern? Iſt das Wundervolle nur ſo erzählt, wie es erzählt ſeyn will, mit der Lebendigkeit der Phantaſie, welcher das äußerlich Unwahrſcheinliche Wahrheit und Wirklichkeit geworden iſt, ſo wird das Mährchen ſtets ergreifen. Allein, damit es voll wirke und ſein herrliches Luftſchloß nicht zerſtört werde, muß der Dichter ſeine eigenen Empfindungen nicht als Wachen dem Traume gegenüberſtellen, nicht durch eine dem Mährchen angehängte Moral uns ſagen: Ihr habt geträumt!

4) Noch höher ſteht die Romanze und Ballade

in

in der Reihe der epischen Dichtungsarten. Beyde heben ein heroisches Fragment hervor und stellen es lebendig dar. Hier werden in der Erzählung schon die Personen redend eingeführt, es werden die Situationen weniger als die Thaten beschrieben, aber die Thaten und Karaktere erscheinen mehr um die Situation zu schildern, als daß diese da wären um jene zu enthüllen. Daher läßt der Balladen-Dichter seine Helden ganz anders, als der dramatische, und anders sogar, als der Dichter des hohen Epos sprechen. In der Ballade schildern die redend eingeführten Personen sogar vieles, was sie nicht dürften, wenn wir sie im Drama hörten. Die Ballade erlaubt sich sogar, das Komische und Tragische einander gegenüberzustellen und auch wohl doppelte Handlung durchzuführen. Die Ballade, weil sie durch die Handlung und durch die Karaktere mehr die Situation entwickelt, unterscheidet sich daher

5) vom Roman. Dieser entwickelt durch die Situation und Handlung die Karaktere, stellt er diese als rein, oder als geschichtlich gemischt, oder nur als Repräsentanten gesonderter Gemüthszustände dar. Er sey bürgerlicher oder heroischer Roman, er nähere sich dem Mährchen, oder dem hohen Epos, sey tragisch, komisch oder nur ernst, immer ist diese Entwickelung der Menschennatur durch Handlung und Situation sein Zweck. Aus diesem Grunde sind auch dem Romanschreiber die Episoden nur sparsam zu gestatten. Aber mit dem Roman steht der Umfang des Gedichts am erweitertsten vor uns. Ist uns das Knaben-Alter der Helden des

Romans

Romans wichtig, um ihre reifen Jahre zu beurtheilen, uns ihr innerſtes Weſen erklären zu können, ſo kann der Roman-Dichter beym Großvater beginnen und mit dem Enkel enden. Der Roman ſelbſt nähert ſich der dramatiſchen Poeſie, wenn er in Briefen dergeſtalt geſchrieben iſt, daß es die Perſonen des Romans ſind, welche mit einander korreſpondiren, und nun ihre Briefe den vollkommenen Stempel ihrer Individualitäten an ſich tragen. Dagegen der Roman, wo ſich der Dichter ſelbſt nur den Zwang auflegt, in ſeinem eigenen Nahmen Briefe zu ſchreiben, iſt von allen der eintönigſte. Noch mehr nähert ſich der Roman der dramatiſchen Poeſie, wenn er ganz, oder größtentheils im Dialog ſich ergießt. Am reinſten und höchſten aber bleibt er bey dem einfachen Erzählungstone, mit nur bisweilen der Annäherung an den Dialog, ohne völlig in dieſen zu fallen. Darum dürfen wir Teutſchen unſeres Göthe uns vor Franzoſen und Engländern, als des beſten Romandichters, rühmen.

Die höchſte Blüthe der epiſchen Dichtung bleibt

6) das hohe Epos, ſey es nun ein heiliges, oder kriegeriſches. Ob es gleich die Tendenz des Romans hat, ſo ſteigt es doch nie herab bis zum Abbild der gemeinen Natur. Das Epos faßt nur das Tragiſche und höchſte Komiſche auf, ohne darum Tragödie, oder Luſtſpiel zu werden. Mich dünkt daher, man ſollte das Epos nicht auf einen glücklichen, ſondern nur epiſchen Ausgang beſchränken. Warum ſollte es nicht enden können, wie die Tragödie, wenn dieſer Schluß

aus dem innerſten Verhältniſſe hervorgeht, und anſtatt den Helden des Gedichts zu verkleinern, wahrhaft vergrößert?

Das erhabene Epos, in welchem nach dem, wie ſich erhabene Schönheit kund thut, ſtellt nur einen Helden als den Hervorragenden unter den übrigen dar, auf dieſen bezieht ſich alles, und das Ganze endet mit ihm.

§. 222.

In der dramatiſchen Form, die in ſo fern reiner Gegenſatz der lyriſchen genannt werden kann, weil ſie die rein objektive Darſtellung iſt, vernehmen wir den Dichter als ſolchen nie. Er läßt alles als gegenwärtig erſcheinen, und aus den Geſtalten hervor tritt Handlung und Wort, Karakter und Situation. Ein Drama ohne Karakter-Entwickelung bleibt immer nur ein Roman in dramatiſcher Form. Eine Karakter-Entwickelung ohne Handlung bleibt nur eine pſychologiſche Abhandlung in dramatiſcher Form. Nicht das eine allein, noch das andere bildet das Drama, ſondern die Einheit aus beyden. Aber ein Unterſchied iſt zu machen zwiſchen der nur innern, und nur äußern Handlung, und der Vereinigung von beyden. Jene erſte iſt's, die nur das höhere Gemüth ergreift. Die nur äußere Handlung hingegen, wie wir ſie in den ſogenannten Spektakel-Stücken ſehen, gehört dem Pöbel zu, aber die Vereinigung von beyden befriedigt alle. Wirken Göthe's Stücke nicht auf alle, ſo liegt es darin, daß ſie bey weitem

weitem mehr innere, als äußere Handlung gewähren, und daß wir so wenige Künstler besitzen, die solche Handlungen hervorzuheben verstehen. Wirken dagegen die Kreuzfahrer und Konsorten gar gewaltig als die reinen Gegensätze der Götheschen Dramen, und wirken sie dergestalt, daß selbst mittelmäßige Schauspieler darin gefallen, so ist die Ursache keine andere, als die, daß diese Stücke nur äußere Handlung in Menge gewähren. Lessing und Schiller trafen die schönste Vereinigung.

Es gehört zu den Mode-Erscheinungen, die Oper das höchste Ziel der dramatischen Dichtung nennen zu hören, weil in ihr Handlung, Gesang- und Instrumental-Musik, Karakter-Schilderung, Dekoration und Kostüm sich vereinigen. Aber, wenn das Wesen des Gesanges, wie z. B. des einsamen Liedes, nur eine besondere, mithin einseitige Stimmung des Gemüths andeutet, und das gesellige Lied nur einige Situationen mehr aufnehmen kann, als das einsame Lied, so ergiebt sich von selbst, daß Karakter und Situation den Gesang herbeyführen können, daß aber 1) nur wenige Stimmungen des Gemüths und Karakters zu solchem Gesang führen, dem man es anhört, daß er aus dem Innersten der Seele fließt. 2) Daß nicht der Gesang die Situation und den Karakter selbst begründen kann, und daß folglich 3) mit der eigentlichen dramatischen Entwickelung der Gesang nur verbunden werden kann, und 4) daß jede Handlung, welche an sich nicht lyrisch ist, wie es deren so viele giebt, auch nicht durch Gesang entwickelt werden könne, ohne den dramatischen Eindruck zu ver-

nichten und nur in einen Eindruck des gemeinen Spektakels zu verwandeln. Wenn wir in den Operetten jetzt eine Gesellschaft essen sehen, welche in einem Quintett singt: Mir schmeckt der Wein! Vortrefflich ist der Braten! — Ich finde besser noch die Brühe! Ach mein Geliebter! O, schönes Mädchen! — so ist's doch unmöglich, hierdurch einen lyrischen und eben so wenig einen dramatischen Eindruck zu empfangen. Oder, wenn wir den Helden in der Oper hören, wie er den Himmel zum Zeugen seines hohen Selbstmordes anruft, indeß um ihn her ein Chor singt: Gebt acht er wird sich jetzt ermorden! obgleich keiner zugreift, um ihn abzuhalten, oder wenn nun gar eine solche Szene wiederholt wird, weil der Kompositeur in die Partitur geschrieben: da Capo; so ist doch gewiß von einem lyrischen und dramatischen Eindruck nicht mehr die Rede. Die Oper wird viel seyn können, aber immer sowohl in dramatischer als lyrischer Rücksicht beschränkte bleiben.

Das Melodrama, gegen welches sich Herder in seiner Adrastea geradehin erklärte, bildet den Uebergang aus der Oper in das reine Sprechdrama. Würde das Melodrama richtiger behandelt, so würde es sogar den Gesang in sich da aufnehmen können, wo er in einzelnen Stellen rein lyrischer Natur ist. Es sey, wie ich es mir denke, ein reines Drama, in welchem die Instrumental-Musik den sprachlosen Chor bildet, geleitet von den Stimmen der handelnden Personen. Der Chor spreche also bald für sich, bald mit den handelnden

deinden Perſonen, aber zur rechten Zeit, dann wird die Handlung weder aufgehalten, noch die Situation ſelbſt, wo ſie nicht lyriſch iſt, unterbrochen werden dürfen. Der Unterſchied zwiſchen Sprach- und Inſtrumental-Ton wird weniger fühlbar ſeyn, wenn die Deklamation geregelter und die Inſtrumental-Muſik, nach höhern und allgemeinen Geſetzen, der Sprache mehr angepaßt werden wird. Auf dieſe Weiſe würde das Melodrama zur Darſtellung führen, ähnlich in der Wirkung der Darſtellung bey den Alten, wenn die Worte zur Pantomime hinter der Szene rezitirt wurden. Mit dem Melodrama verſchwindet alle Anwehung des Lyriſchen und das eigentliche Drama beginnt.

So die Poſſe, in welcher nicht allein die niedere Natur erſcheinen ſollte, wie Einige geſagt haben, ſondern wo auch die hohe Natur erſcheinen kann, wenn ſie, vom Strudel fortgeriſſen, ſich in Widerſprüche und Fremdartigkeit verwickelt, die das Wankende der menſchlichen Natur lächerlich machen. Die Poſſe glaube ich richtig vom Luſtſpiel dadurch zu unterſcheiden, daß das Lächerliche beſonders aus der Albernheit hervorgeht, deren ſich auch wohl der Kluge und Verſtändige bisweilen zu Schulden kommen läßt. Man lacht um ſo mehr über die Handlungen und ihre Situationen, je mehr aus dem Ganzen erhellt, daß die Perſonen, könnten ſie ſich nur ſammeln und beruhigen, gar nicht ſo albern handeln würden. Im Luſtſpiel hingegen wollen wir dieſe Einſeitigkeit des Komiſchen nicht, vielmehr ſetzen wir hier voraus, daß das Komiſche nur hervorgehe bey

aller Kraft der höhern Geister und Gemüther der handelnden Personen. Das Schauspiel, welches man als den Uebergang in die Tragödie betrachtet, ist die dramatische Darstellung mit dem Hauptkarakter des Ernstes. Mehr läßt sich von ihm nicht sagen, denn hieraus geht von selbst sein grosser Umfang hervor, und daß es sich bey diesem zur Höhe der Tragödie nicht emporschwingen kann.

In der Tragödie endlich, diesem höchsten Werke der Dichtkunst, entfaltet sich nur das höchste Tragische. Auch ich zähle mich zu denen, welche den ungezügelten Flug der Phantasie, über alle Einheit der Zeit und des Orts hinaus, in der dramatischen Dichtung nicht billigen, allein nicht wegen des Mangels an gemeiner Wahrscheinlichkeit, sondern, weil bey jenen heftigen Sprüngen Lücken im Fortschreiten der Karaktere fühlbar werden. Dagegen verlange auch ich, daß während der Vorhang die Handlung den Augen der Zuschauer entzieht, das Stück wirklich fortrücke.

Vorlesungen

über

Deklamation und Mimik

von

G. Freyherrn von Seckendorff,
Doktor und Professor der Philosophie und Aesthetik
am Kollegio Karolino zu Braunschweig.

Erster Band,

nebst

einem Heft Musik-Beilagen.

Braunschweig 1816,

gedruckt und verlegt

bei Friedrich Vieweg.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalts-Verzeichniss

des

ersten Bandes.

I. Vorwort an die Leser, Seite 2 — 6.
II. Einleitung und geschichtliche Rücksichten, S. 7 — 17.
III. Grund-Ansichten, um Sprache und Gesang vergleichen zu können:
  1) Vom Schalle, S. 17 — 34.
  2) Vom Tone insbesondere, S. 34 — 41.
  3) Dissonanz und Konsonanz, S. 41 — 55.
  4) Unterschied zwischen Sprach- und Gesangton, Gemeinschaft musikalischer Gesetze S. 55 — 59.
IV. Menschenstimme, S. 59 — 64.
V. Sprache geht aus dem Innersten der Musik hervor, S. 65 — 79.
VI. Sprache zerfällt in drei Haupt-Musik-Arten, S. 79.
VII. Vergleichung der teutschen Sprache mit einigen andern, S. 79 — 88.
VIII. Teutsche Mundarten, S. 88 — 93.
IX.
  I. Grammatikalische Musik der teutschen Sprache.
    A) Aussprache der Buchstaben, S. 93 — 110.
    B) Grammatikalischer Akzent, S. 110 — 112.
    C) Artikulation, S. 112 — 116.
    D) Pausen der Interpunktion, S. 116.
  II. Prosodische Musik der teutschen Sprache, S. 116 — 122.
  Belege zu *I.* und *II.* S. 122 — 131.
  III. Deklamation.
    1) Berichtigung irriger Meynungen darüber, S. 132 — 140.
    2) Vom Lautsprechen und Hülfsmittel dazu, S. 140 — 142.
    3) Pathos und Nichtpathos, oder Stimmenhaltungen, S. 143 — 154.
    4) Melodie.
      a) Anzahl der Töne für die Sylbe, S. 154 — 155.
      b) Frage und Anrufung, S. 155 — 163.
      c) Steigen und Fallen der Stimme überhaupt, S. 163 — 168.

d) Wechsel und Sprung in der Melodie, S. 163 — 169.
e) Wortfolge giebt Melodie und Bestimmung der Grundtonart, S. 169 — 170.
f) Mannichfalt der Melodieformen, S. 170 — 208.
g) Zweideutigkeit und Vieldeutigkeit. S. 203 — 205.
h) Mehrere Melodieverbindungen als ein Ganzes
α) Grundriss S. 205 — 213.
β) Wechsel der Tonarten unter dem Grundriss, S. 213 — 223.
γ) Ausgelassenheit und Verminderung, S. 223—232.
δ) Moll- und Dur-Ton, S. 232 — 236.
i) Musikalische Malerei, S. 236 — 245.
6) Konzerde und Dekonzerde, S. 245 — 260.
7) Gesammtsinnen, S. 260 — 264.
8) Portament und Fiorituren, S. 264 — 270.
9) Deklamatorischer Akzent, S. 270 — 280.
α) Stärke- und Schwäche-Akzent. S. 272 — 278.
β) Verstands-Akzent, S. 278 — 279.
γ) Gefühls-Akzent, S. 279 — 280.
δ) Silbenbezeichnung. S. 280 — 282.
10) Deklamatorische Pausen, S. 282 — 286.
11) Stimmen-Register.
α) der Geschlechter, S. 290 — 293.
β) der Alter, S. 293 — 299.
γ) geschlechtlose Stimmen-Register, oder auch Generalstimme, S. 299 — 300.
δ) reichlautliches Register, S. 300 — 304.
ε) enges, S. 304 — 305.
ζ) erzählendes und reflektirendes, S. 305 — 314.
η) leidenschaftliches, S. 314 — 319.
θ) elegisches, S. 319 — 320.
Belege zu den Stimmen-Registern, S. 320 — 327.
12) Synch-Chor, S. 327 — 332.
13) Wirkung der Instrumental- und Gesang-Musik auf die Deklamation, S. 332 — 335.
14) Wirkung der Gemüthsstimmung auf die Stimme, S. 335 — 340.
15) Allgemeine Betrachtungen, S. 340 — 360.

Vorwort an die Leser.

Diese Vorlesungen, auf meinen Reisen in mehreren Städten gehalten, vermehrten die Aufmerksamkeit auf ihre Gegenstände, und dies sei auch der Zweck ihrer allgemeineren Mittheilung durch den Druck. Forderungen werden überall genug an die Deklamatoren gemacht, aber über die Mittel ihnen zu entsprechen schweigt man. Die eine Parthei fodert Wahrheit, diese Wahrheit aber heisst oft nichts anders, als treue Nachahmung, Nachäffung der Wirklichkeit, mit ihrem Schönen und Häßlichen, Gemeinen und Gebräuchlichen, Angebornen und Angewöhnten. Ein Thomas, ein Pygmalion, z. B., um wahr in diesem Sinne zu sein, sollen, weil sie neu-teutsche und teutsche Worte sprechen, die Töne annehmen, halten, wie es der Tanzmeister für das gesellige Leben lehrt, sollen den Redeton jetziger Gesellschaften hören lassen. Eine andere Parthei möchte z. B. den

Schauspieler, selbst im alt-teutschen oder modernen Costum mit griechischen Bewegungen sehen. Einige fodern den Vers wie Prosa vorgetragen, Andere wollen nicht allein den Takt, sondern auch den Taktstrich hören.

Die Mimik erleidet noch ein seltsameres Schicksal, als die Deklamation. Madame Schütz war die erste Teutsche, welche die rhapsodische Mimik in edlerem Sinne aufstellte. Der Genius, welcher die Künstlerin beseelt, musste schnell anerkannt werden. Die Mimik erwiehen durch sie dem einen neu, dem andern erneuet, die Künstlerin war bald und schon als Schauspielerin gewürdiget. Was Wunder also, dass man die Kunst selbst nur von dem Standpunkte aus betrachtete, von welchem sie den ersten Eindruck gemacht hatte, und dass man die Vollkommenheit der Künstlerin in Theilen der Mimik für die Gesammtheit dieser Kunst, den Blüthen-Zweig für den blühenden Baum hielt. Die Künstlerin nahm durch die Herzen auch die Geister mehrere Dimensionen gefangen. Die tiefe

nirten die Kunst nach der Künstlerin. Diese Erscheinung bewies, dass nicht allein französische, sondern auch teutsche Gelehrte galant sein können.

Madame Schütz wendete die Mimik, gesondert von der Sprache an, um die verschiedenen Style und Schulen der Bildhauerkunst und Malerei, bald in Bildern, bald in Handlungen, bald in einem Gemische aus beiden, nicht durch getreue Kopieen, sondern durch Originale und durch die Vereinigung schöner Reminiszenzen zu entwickeln. Wer wollte die Würde dieses Zweckes verkennen? Aber, definiret man hiernach die Mimik selbst, so beschränkt man das Geschlecht auf die Art. In schöneren Formen zeigte die verdienstvolle Künstlerin mimische Darstellungen, aber darum bleibt doch auch die Mimik der Theater, wie sie das höhere Gesetz fodert, eine belebte Plastik, sie sei Pantomime, Ballet, oder auch mit der Sprache vereint. Auch der Schauspieler, in welchem Mimik und Deklamation gemeinschaftlich wirken, soll wie die Mimik und der Pan-

tomimus, in gewissem Sinne, ein bildender Künstler sein und sich selbst zum bildlichen Kunstwerke erheben.

*Obgleich Madame Schütz sich vorgenommen hatte, bei jener speziellen Anwendung der Mimik zu bleiben, so siegte doch die Kunst über sie, und die Grenzen erweiterten sich. Viele ihrer Pantomimen, z. B. Kassandra, Blandine u. a. m. haben ein höheres Ziel, ein umfassenderes Gebiet. Sie zeigen die Mimik in dramatischer Form, wenn diese nicht mehr den Karakter des einen, oder des andern Styles der bildenden Künste an sich trägt, sondern das Resultat der vielseitigen Ausbildung ist. Wäre aber auch Madame Schütz nur bei jener beschränkteren Ausübung der Kunst geblieben, so ist es unerklärbar, wie man die Mimik eine nur weibliche, nur dem weiblichen Geschlechte gebührende Kunst zu nennen vermochte. Ein Rezensent der Hendelschen Stellungen *) rief*

*) *Anmerkung des Verf. Jenaische Litteratur-Zeitung 1810. N.° 197.*

sein Wehe über die Mimik aus, wenn sie in die Hände der Männer fallen sollte. Sie müsse alsdann, sagte er, Parodieen und Travestirungen erzeugen. Man bekommt in der That Lust, den Rezensenten auf das erste Buch Moses zu verweisen, nach welchem eher das Weib die Parodie des Mannes genannt werden kann. Wollte ein Mann Madonnengestalten nachbilden, so würden allerdings Travestirungen entstehen, wie sie auf unsern Theatern, umgekehrt, eben jetzt so allbeliebt sind, indem viele Jünglings-Rollen von Frauen gespielt und gesungen werden, und das nämliche Publikum welches Castraten nicht mehr hören mag, doch die weibliche Stimme gern aus männlicher Kleidung hervorhört, besonders wenn die Stimme hübsch wie die Gestalt ist, aus welcher sie hervordringt.

Warum überall einer Kunst unnatürliche Grenzen setzen, und doch auch die natürlichen überschreiten? Im gemeinen Leben unterscheiden sich männliche und weibliche Künste

allerdings, aber Wissenschaft und Kunst sind über das Geschlecht erhaben, und können daher von beiden Geschlechtern individualisirt werden, nur stelle der Mann nicht das Weib, dieses nicht jenen vor.

Der mündliche Vortrag war dem praktischen Theile dieser Vorlesungen nützlich, dem theoretischen wird es das Lesen sein. Die Zeichnungen Tischbeins zu Eutin, und anderer verdienter Mahler, gestatten überdies beim Lesen eine ruhige Vergleichung, welche dem Zuschauer der vormals von mir gezeigten Darstellungen nicht möglich war, da ich Bilder nur auf einander folgen lassen, nicht neben einander stellen konnte.

Historische Nachweisungen, Beziehungen auf das, was andere bereits über Deklamation und Mimik sagten, Widerlegung der Meinungen, oder lediglich Beistimmung erwarte man nicht.

Der Verfasser.

Erste Vorlesung.

Auf dem Wege der Erfahrung und des Studiums des Lebens in mir und um mich her, gelangte ich zu theoretischen Ansichten der Deklamation und Mimik, welche ich sodann in ein Ganzes verschmolz. Jetzt halte ich zwar die äussern Grenzen dieser Theorie für bestimmt ausgesprochen, aber ich weiss auch, dass das Ganze nur durch Umrisse angedeutet, nicht einmal durch Schattirung gerundet, wie viel weniger in allen Theilen ausgeführt zu nennen ist. Ein gerichtetes Gebäude, dem der innere Ausbau noch mangelt.

Deklamation und Mimik, jede besonders, und dann beide vereint, bilden die drei Haupttheile dieser Vorlesungen. Dass ich es vorerst nur mit ernsten, kalten Vorbereitungen, trocknen Vordersätzen, zur Lehre der Deklamation gehörend, zu thun habe, brauche ich bei dem Leser nicht zu entschuldigen, für welchen dieser Gegenstand Interesse hat. Er gönne mir auch für das scheinbar Entfernte vorurtheilslose Aufmerksamkeit.

Von der Deklamation.

Man rühmt es so sehr an Griechen und Römern des Alterthums, dass sie die Vorträge ihrer Rhapsoden mit Entzücken aufnahmen. Zahlreiche Versammlungen umringten den Deklamator auf freien Plätzen und in Hallen, und begierig lauschte man auf die Bruchstücke, welche er aus Dichterwerken vortrug. Aber den Alten war die Buchdruckerkunst unbekannt, die Redner waren ihre Volksbücher, daher spricht dieser Eifer allein weit weniger für den tiefen Kunstsinn jener Zeit, als es den Anschein hat. Hierdurch soll jedoch die Kunstbildung der Alten keineswegs der jetzigen gleich, nicht zu dieser herabgesetzt werden, denn wir besitzen sprechende, unleugbare Beweise ihrer hohen Ausbildung, und selbst der Umstand bürgt für sie, dass die Dichter jener Zeit sich geehrt fühlten, wenn ihre erhabensten Werke dem Volke, dem Haufen vorgetragen wurden. Der Beifall des Volkes war ihnen Belohnung. — Wir müssen uns nicht selten des Volks-Beifalles schämen. Einige unserer Dichter und Redner arbeiten nur für die höhern Stände, andere gründen ihre unsaubere Existenz eben so sehr auf die Verdorbenheit des Geschmackes, als auf die Geschmacklosigkeit. Wenn man an den Alten die Wirkungen der Deklamation und überhaupt der Redekunst in politischer und ästhetischer Rücksicht betrachtet, wenn man auf diese Wirkungen

schliesst, weil Männer wie Demosthenes und Cicero Redner waren, wenn man erwägt, dass es auch in Teutschland eine Zeit gab, wo die Redekunst, wenn gleich nicht vollkommen ausgebildet und blühend, wie bei den Griechen und Römern, doch sehr wirksam war, so möchte man der Buchdruckerkunst gram werden, denn sie erscheint als eine mitwirkende Ursache davon, dass das teutsche Volk jetzt so selten mündliche Vorträge zu hören bekommt, und dass die Redekunst in Teutschland, ehe sie voll aufzublühen vermochte, für das Volk verloren ging, dass sie ihre besondern, einzelnen Richtungen empfing, ehe sie die allgemeinen bekommen hatte. Zwar wirkt ein Redner nur auf die kleine Anzahl, welche sich um ihn versammelt, und seine Worte verhallen, während das gedruckte Buch Welttheile durchwandert, Jahrhunderte dauert, und überall und noch spät, und darum, endlich wohl, auf weit mehrere, als der Redner wirkt; aber nie ergreift das Buch tausend Seelen mit eins, an einem Orte versammelt und fähig des gemeinschaftlichen Entschlusses, nebst der schnell ihm folgenden That, welche so oft das Schicksal der Völker des Alterthums entschied. Der Redner daher war der Gefürchtete der alten Zeit. Er ergriff die Gemüther, und ward von ihnen beschützt. Bücher sind todte Kohlen, der Redner-Geist facht, wie ein Sirocco, die todte Asche an, und entflammt selbst das

grüne Holz im Walde. Eine willkommene Rede, und das Volk ist die zweite zu hören bereit; bereit, weil es sich gern versammelt, doppelt gern, wenn es dafür kein Geld zu zahlen und keine andere Mühe anzuwenden hat, als die des Hörens. Ein Buch kaufen, (das Noth- und Hülfsbüchlein, so wohlfeil zu kaufen, musste doch grösstentheils verschenkt werden, um in die Hände der Bauern zu kommen) sich vom regen Leben losreissen und in der Einsamkeit lesen, das sind Umwege, auf denen das bequeme Volk seine Geistesbildung nie suchen wird, wie viel man sich auch darum bemühe. Was Bücher in Jahren nicht zu bewirken, wohin Bücher in Jahren die Kultur nicht zu führen vermögen, das ist guten Rednern in sehr kurzer Zeit möglich. Damit also das Volk immer seine Gemeinschaft wahrnehme, wisse was und wieviel es sei, gab man ihm im Alterthum oft Gelegenheit, in Versammlungen zu denken und zu fühlen. Die Barden des Nordens waren kräftige Redner und Sänger zugleich. Zu Widdekinds Zeiten galt die Redekunst der Heerführer auch unter den Teutschen sehr viel. Einzig die Redekunst lenkte damals die Gemüther, bestimmte Krieg und Frieden, und die Reden der spätern Reichstage und Landtage waren die Ueberbleibsel jener ersten, kräftigen Weise der Helden und Herrscher, sich mit dem Volke zu verständigen. Mit der Buchdruckerkunst nahm die Schreibseligkeit überhand,

Stuben- und Akten-Gelehrsamkeit trat an die Stelle der lebenswarmen, mündlichen Mittheilung, die wissenschaftliche Bildung und Aufhellung schritt zwar vor, aber sie liess den Haufen weit zurück. Das wissenschaftliche Interesse gewann, das politische verlor. Dem Volke verging die Lust sich zu bilden, es verlernte gleichsam das Interesse an den öffentlichen Verhältnissen, und kannte nur seine Mönche und Prediger als Redner, bis endlich sich die dramatische Muse in Teutschland leichte Hütten baute und Faune und Satyrs, bald als Hanswurste, bald als Taddädels gekleidet, vortreten liess, um dem teutschen Volke wiederum weltliche Redner zu geben. Und jetzt? — Die eigentlichen Volkstheater sind sittenlos. Das Lipperlsche Theater in München, und Kasperl in Wien, z. B., als die grössten Volks-Theater, wirken sie nicht durch einen hässlichen Gefrierungs-Prozess? Die höheren Theater sind dem Volke zu kostspielig, und ihrer auch zu wenige, oder auch sie geben für das Volk nur Stücke, wie Rochus Pumpernickel. In der Kirche hat die Redekunst einen speziellen Karakter. Vor dem Katheder erscheint das Volk nicht. Die Gerichtshöfe sprechen nicht überall mit dem Volke, und auch da hat die Redekunst einen speziellen Karakter.

Für die innige Kunstliebe aber unserer gebildeten Stände spricht es sehr, dass man die Deklamatoren so günstig aufnimmt, und an den

oftgelesenen, oftgehörten Gedichten den Vortrag als ein eigenes Kunstprodukt schätzt. Besonders den Sinn für Musik erweist diese Aufmerksamkeit, und Musik war auch den Teutschen immer vorzugsweise eigen, und mehr noch als das. Man nenne Graun, Hendel, Haydn, Mozart, Vogler, Naumann, Hiller, Chladni, die Mara und andere, um dies zu erweisen.

Erst mit Klopstock wurde die musikalische Ausbildung unserer Sprache ein wichtiger Gegenstand wissenschaftlicher Begründung und künstlerischer Darstellungen *). Klopstock zuerst trat in den gewagtesten Versmaasen hervor, gab uns eine eigenthümliche Prosodie und enthüllte manches Dunkel unserer Grammatik. Alle Dichter vor ihm übten sich nur in sehr nahe unter sich verwandten Versmaasen, und der Reim war ihnen das Höchste des Wohlklanges. Klopstock, vom Werthe der Sprache überhaupt, und von den Vorzügen der teutschen ganz durchdrungen, besang beide, während andere Dichter nur den Gesang in ihren Liedern rühmten. Seine beiden Oden: die Sprache und unsere Sprache, sind bekannt, und man erkennt zugleich darin, wie er über teutsche Deklamation dachte. Auf der teutschen Bühne war zu Klopstocks Zeit die De-

*) *Anmerkung des Verf.* O schöne, kurze Zeit, welche Teutschland so schnell auf und mit einander Klopstock, Wieland, Herder, Gleim, Göthe, Schiller, Voss und ähnliche Männer gab!

klamation nicht unbekannt, aber sie wurde von den besten Künstlern als etwas unnatürliches verworfen. Eckhof und Schröder schätzten den Vers im Drama minder als die Prosa, weil im wirklichen Leben niemand in Versen handelt, heirathet und stirbt. Das Gesetz, den Versbau im Vortrage zu unterdrücken, war allgemein, dessen ungeachtet deklamirte man, sobald sich das Gemüth aus der Gewöhnlichkeit erhub, nur nannte man es nicht so, weil die Deklamation mit dem schwerfälligen, gemüthlosen Pathos verwechselt wurde, welcher damals auf der französischen Bühne, noch gewaltiger als jetzt, herrschte und durch seine Anhänger zu uns verpflanzt werden sollte. Der unvergessliche Fleck in Berlin glaubte nie zu deklamiren, und Iffland nannte ihn, im Theater-Almanach, einen Wohlredner. Gleichwohl deklamirte Fleck oft vortrefflich und sprach dabei unrichtig, und so wieder umgekehrt, und oft befanden sich richtige Sprache und schöne Deklamation bei ihm in der vollkommensten Uebereinstimmung. Endlich kam man dahin überein: der Vers müsse deklamirt werden, die Prosa nicht, und so steht es hier und da noch jetzt. Noch jetzt ist der Begriff von der Deklamation nicht umfassend genug aufgestellt.

Auf den Kanzeln der katholischen Kirche gab es vordem höchst selten ausgezeichnete Redner. Schlechter Vortrag war bei einigen geistlichen Orden sogar Gesetz. Man

erinnere sich unter andern an die Kapuziner.

Unter den Protestanten erhub sich vor allen andern Barth. Er war es auch, der, mich dünkt, zuerst über teutsche Deklamation in seiner Anleitung zum Kanzel-Vortrage schrieb. Ihm folgten dann in allen Sekten: Sintenis, Zollikofer, Schneider, Kindervater, Reinhardt und andere mehr.

Rhapsodische Deklamatoren, oder Rhapsoden, kannte man, vor Klopstocks Zeiten, in Teutschland nicht. Madame Albrecht, jetzt in Altona (irre ich nicht, so war sie von Klopstock selbst hierzu aufgemuntert und von ihm geleitet) trat als die erste Deklamatrice auf, und der zweite Gesang der Messiade war es, was sie zum ersten Male sprach. Nach ihr kamen Schocher und Solbrig. Jener am grössten im Gebet, dieser in der heitern Lyra. Jener schrieb auch viel Nützliches über Deklamation, deren höheres, musikalisches Gesetz er fühlte. Sein Aufsatz: Soll unsere Deklamation ein dunkler Halbgesang bleiben? ist bekannt. Nun erschienen mehrere Schauspieler als Rhapsoden. Die ausgezeichnetsten blieben Iffland und Madame Hendel; jener im Romantischen, diese im Naïfen am grössten, wenn man sie überhaupt einander gegenüberstellen kann und will. Seitdem hat sich ein Heer Deklamatoren erhoben, welches alle Gebirge und Ebenen, in denen die teutsche Sprache landüblich ist, zu allen Jahreszeiten durchziehet,

Brakteaten giebt, und klingende Münze eintauscht.

Blicken Sie noch einmal zurück auf das Schicksal der teutschen Redekunst. Als sie am gemeinnützigsten war, kam sie kunstlos aus der Seele, es war das ästhetische Gesetz an ihr wahrzunehmen, und doch redete man nicht von einem solchen Gesetze. Hierauf entzog sie sich dem Ohre des Volkes, sprach jedoch für das Volk in den Versammlungen der Reichs- und Landes-Stände. Im Gotteshause dagegen trat sie in sehr gebeugter und, den sichtbaren Zeremonien, untergeordneter Gestalt auf. Nun entschlummerte sie ganz, und machte ihren plastischen Stiefkindern, der Schreiberei und Druckerei, Platz. Komos erweckte sie nach langem Schlummer wieder. Einer Genesenden gleich, lebte sie, sich selbst eine neue Gestalt, wieder auf. Jetzt lernte man ihren Werth einsehen und wiederum fühlen, und die Prediger studierten, ohne sich jedoch zu erkennen zu geben, die Schauspieler in den Schauspielhäusern. Nun foderte die Aesthetik jene Wiedererwachte auf, als freie, unabhängige Kunst und gesondert hervorzutreten. Sie trat hervor. Aber die Kunst wurde nicht selten auch Künstelei. Mit dem Lichte kam auch der Reflex. Nun wählten die Teutschen abwechselnd bald das Licht, bald den Reflex, bald beide zugleich. Der eine rief: Natur des gewöhnlichen Lebens! der andere: Ideal!

Der Dritte sprach, sich selbst bewundernd: Die Mittelstrasse! Manche Philosophen schärften, spitzten die Sprache, während einige Dichter sie breit zu schlagen sich bemühten. Jene skelettirten die Aesthetik, diese dekorirten das Skelett mit Blumen. Jene definirten die Deklamation, diese beschrieben die Foderungen an den Deklamator, aber die Mittel den Foderungen zu genügen blieben unerörtert. Man wusste wohl, dass Sprechen eine Musik sei, verglich es aber, im Gegensatze zu der Musik im engern Sinne, mit dem Pfeifen eines Vogels, und glaubte Waldgesang und Sprache entströmten keinem höhern, musikalischen Gesetze, weil man besonders an der Sprache, (die von allen gebraucht wird, während unter 200 Sprechenden kaum ein guter Sänger sich hören lässt) Trägheit, Hast, Ungewohnheit, Angewohnheit, Mangelhaftigkeit der Organe u. s. w. wenn auch nicht für schön hielt, aber doch die Wirkungen dieser Uebel, die Sünden gegen das musikalische Gesetz von dem Gesetze selbst nicht sichtete. Dem höhern musikalischen Gesetze nachzuforschen, es von jenen verbergenden Uebeln zu befreien, ist das Ziel welches ich mir setze. Von ihm geht mein Unterricht im Deklamiren aus.

Um das Gesetz zu finden, verglich ich Sprechen und Singen, suchte ihre Verwandtschaft, ihre Verschiedenheit auf, und beide wiederum konnte ich nicht eher finden, als bis ich

zu ihrer Entstehung, bis ich in die Lehre der Bewegung zurück ging.

Es sei erlaubt, jetzt in der Ferne zu beginnen, und allmählig dem engern Gegenstande dieser Vorträge wieder näher zu kommen.

Wir sprechen und singen Worte. Worte bestehen aus Vokalen, oder Tönen, mit spezieller Form, und aus Konsonanten, oder Lauten, mit speziellen Formen. Laute und Töne sind Arten des Schalles, und Schall ist Bewegung. Es kommt also, um das Sprechen und Singen vergleichen zu können, darauf an zu wissen: Was an der einfachen Bewegung wahrgenommen werden kann. Diese Wahrnehmungen müssen sich sodann auch an der vielfachen Bewegung machen lassen, weil diese nur eine zusammengesetzte ist. Zunächst also vom

Schalle

im Allgemeinen, und von der einfachen Bewegung insbesondere.

Jede Veränderung am Raume erfolgt in der Zeit, darum heisst sie Bewegung.

Ohne Bewegung sind Schall, Klang, Laut und Ton unmöglich. Die Luft, die Saite, die Glocke und alles Schall- und Tonfähige erklingt im Zustande der Ruhe nicht. Ist Schall Bewegung, so muss es ein Maas der Kraft der Bewegung geben, von welchem unser Gehör nicht aufgeregt wird, und ein

anderes — stärkere Bewegung — welches wir hören.

An der Unzulänglichkeit unserer Sinne liegt es, dass wir das Beben der Saite am Kontrebass sehen, und den analogen Ton in der Luft nicht, dass wir den Kanonenschuss meilenweit hören, aber nicht sehen, dass wir die Sonne mit dem Blicke erreichen, und die schnelle, mithin kraftvolle Strömung ihrer Strahlen durch den Luftraum nicht hören. Zarterem Gehöre mag die Strahlen-Ausbreitung der aufgehenden Sonne vielleicht eine eben so schöne Musik sein, als uns das Schilf-Gelispele. Wenn wir Bewegung sehen (a b, der Punkt a bewege sich nach b ⌒): so unterscheiden wir

I. die wirkliche Richtung derselben, welche nur zweierlei sein kann:
   a) geradlinig, oder
   b) krummlinig.

Es sei nämlich b so nahe bei a, wie es wolle, sobald sich a nach b bewegt, hat es entweder die Neigung einer geraden, oder einer krummen Linie. Diese Richtung ist die Form der Bewegung an sich, und unmöglich kann eine Bewegung, als die Einheit einer geraden Linie von bestimmter Grösse empfunden und gedacht, den nämlichen Eindruck auf uns machen, den eine andere als krumme Linie hervorbringt.

II. Die bezügliche Richtung und Form der Bewegung.

In wiefern wir, entweder in Beziehung auf jene beiden Punkte, oder auf einen dritten, vierten und so weiter, das Hinauf, Hinab, Vor, Zurück, Rechts, Links u. s. w. beurtheilen. So z. B. ist die Bewegung des Punktes a nach b für den Punkt c eine zur rechten Seite sich entfernende. Ein anderer Standpunkt, und ebendiese Bewegung von a nach b erhält vielleicht die entgegengesetzte Beschreibung.

III. Die Ausdehnung der Bewegung, oder ihren Raum, ihre Grösse.

Die Entfernung des Punktes b von a. Diese Ausdehnung nehmen wir erst wahr, wenn a in b angekommen ist. Es kann hier nicht davon die Rede sein, dass, hat a sich nach b auf einer krummen Linie bewegt, wir uns auch sogleich den kürzesten Weg der geraden Linie denken, und sogar nach einem angenommenen Maasstabe messen können, denn der Raum, die Grösse der Bewegung (die Bewegung nämlich von a nach b wird als Einheit empfunden) macht den Eindruck auf unsere Sinne nicht wie er, auf sein kleinstes Maas reduzirt, gedacht wird, sondern wie er ist. Da hier die Rede von der einfachen Bewegung ist, so darf man auch hierbei nicht an die Bewegung denken, welche den Schall fortpflanzt, welche nur aus solchen Einheiten, wovon eine die andere erzeugt, bestehen kann.

IV. Die Geschwindigkeit, Stärke der Bewegung.

Die Zeit, binnen welcher a nach b kömmt.

Andere als diese Merkmale sind an keiner Bewegung als wesentlich wahrzunehmen. Wenn wir daher die Bewegung nicht sehen, sondern hören, so muss das Gehör auch jene Merkmale wahrnehmen, nimmt es auch immerhin zugleich die Natur der bewegten Stoffe wahr.

Das Ohr muss die Verschiedenheit der wirklichen Richtung und Form des Schalles erkennen. Ist die Linie von a nach b gerade, so wirkt der Schall anders auf das Ohr, als wenn die Linie krumm ist. Das heisst: der einfache Schall hat nur zweierlei Grundformen, die der geraden oder die der krummen Linie.

Um zu finden, wie bedeutend die Grundform des Schalles, die absolute Richtung der schallenden Bewegung sei, dürfen wir nur den Gesichtssinn zu Hülfe nehmen, und uns über die Empfindung, beim Anblick der geraden und krummen Linien, befragen.

Jedermann wird einräumen, dass er nun Bilder vor sich hat, Vorstellungen von Gegen-

ständen, deren Merkmale er vereiniget zu Begriffen, so dass er jede der Linien a, b, c, d, e und f von einander getrennt als ein Ganzes sich denkt — und wie könnte er hierzu gelangen, wenn ihm nicht sein Auge die Vorstellung jeder Linie als von einem Ganzen gewährte? Niemand hat nöthig sich zu denken, wie aus einzelnen Punkten jedes der verschiedenen Bilder entstanden sei, um die Vorstellung von jedem zu haben. Die Bilder sind fertig, und wirken als fertig auf sein Auge, und durch dieses auf seine Seele. Eben dies findet für das Ohr bei der Bewegung und in Beziehung auf deren Form Statt. Die Geschwindigkeit der Bewegung nämlich muss eine solche sein, dass wir nicht eine einzelne Monade, sondern auch eine mehrere Ausdehnung und Mannichfaltigkeit als Einheit hören, dass uns alsdann Bilder wie a, b, c, d, e und f, wenn Bewegung solche beschreibt und, sich mittheilend, immer wieder ähnlich zu beschreiben veranlasst, als Gesammtheiten zu Theil werden können, und dass alsdann auch das Ohr die Verschiedenheit dieser Bilder aufzunehmen und unserer Seele mitzutheilen vermag, weshalb wir sodann wahrhaft unterscheiden können. So gewiss die Erkennbarkeit der räumlichen Gegenstände für unser Auge auf einem grössern Maasstabe beruht, als für unser Ohr, so gewiss z. B. ein sichtbarer Punkt ein grösserer Raum ist, als ein gehörter (und beiden liegt die nie äusserlich

anschaulich werdende Idee eines mathematischen Punktes zum Grunde), so gewiss können die hörbaren Formen der Bewegung doch nur jene sein, welche wir, sobald sie eine gewisse Grösse bekommen haben, auch sehen. Die Verschiedenheit selbst dieser Formen wird vom Ohre erkannt, das heisst, die Merkmale, welche ein solches gehörtes Ganze bilden, werden uns durch das Ohr zu Theil, und nicht allein das Ganze als solches, sondern auch jene einzelnen Merkmale, welche es an sich trägt, müssen für unser Gemüth sein und Bedeutung für dasselbe haben. Wenn in einer geraden Linie jeder Punkt, dafern man ihn in Bewegung denkt, nur eine und die nämliche Richtung haben kann, wenn die Linie gerade bleiben soll; oder, wenn eine gerade Linie nur dadurch entsteht, dass die Bewegung, von einem Punkte ausgehend, nie ihre Richtung verändert, so muss dies der Linie, wie der Bewegung, durch welche sie entsteht, für unser Auge und Ohr und durch diese für unser Gemüth und endlich für unser Urtheil eine eigenthümliche und ganz andere Bedeutung geben, als sie die krumme Linie überhaupt hat, in welcher die Bewegung in jedem Augenblick eine andere Richtung annimmt. Hiernach z. B. wird man es mit mir fühlen, wenn ich von der geraden und krummen Linie überhaupt, ohne wiederum auf die besondern Formen Rücksicht zu nehmen, deren die krumme Linie fähig ist, sage:

die gerade Linie drückt das ewige Fort, die krumme Linie das ewige Wieder aus. Fichte sagte: die gerade Linie ist das Bild der forteilenden Zeit, die krumme das Bild des sich ausdehnenden Raumes. Ich füge nun hinzu: jene mahnt mit jedem Punkte an endlose Ausdehnung des Raumes, diese an immerwährende Beschränkung desselben. Jene trennt, diese aber umschliesst. Darum scheint jene zerstörend, diese formend. Die krumme Linie, sondernd und formend, erleichtert gleichsam die Anschauung der Theile neben ihr, sie vereint die Theile, welche sie umschliesst, zu einem Ganzen. Wollen wir mit geraden Linien Figuren bilden, z. B. einen Winkel, oder ein △, so bedarf es mehrerer Linien, wovon jede für sich betrachtet, zwar das homogenste Streben aller Punkte in sich vereint, die drei Linien aber, als Gesammmtheit betrachtet, im heterogenen Streben sich befinden. Anders ist dies bei der krummen Linie, z. B. bei dem Kreise. Hier stehen die Punkte unter sich in heterogenem Streben, aber sie vereinen sich dennoch in einem homogenen Verhältnisse zum Mittel-Punkte. Man kann also mit Recht sagen: Ein Gebild aus geraden Linien trägt den Karakter partieller Homogenität und totaler Heterogenität an sich; ein Gebild aber aus krummen Linien kann den entgegengesetzten Karakter bewähren. Wenn nun ein-

nlne Töne und Laute nicht durch Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, sondern so verschieden sind, wie die Vokale und Laute unter sich, und Vokale mit Lauten verglichen, sollten wir da nicht diese Verschiedenheit in den Formen der Figuren suchen müssen, welche die Bewegung beschreibt? Muss dieser Verschiedenheit nicht die Grundverschiedenheit aller Form, die nämlich der geraden und krummen Linie zum Grunde liegen?

Die Bewegungen auf krummen Linien sind, selbst einfach, der grössten Mannichfaltigkeit fähig. Wie vielerlei Ovale giebt es nicht? Diese Mannichfaltigkeit und Verwandtschaft ist eben so gross, als es die Bewegung und Verschmelzung der so genannten Vokale in einander ist. Die Bewegungen auf geraden Linien hingegen sind [illegible] nur einer Kurbeln fähig. Figuren, die so durch gerade Linien begrenzet, unterscheiden sich eben so scharf und bestimmt von einander, wie die sogenannten Konsonanten der Sprache unter einander verschieden sind.

Die Wichtigkeit der Betrachtung aller Grundformen des Schalles, ergiebt sich hieraus selbst. Liegen sich so viele Bewegungen unserm Ohre aufdringen, als dieses mit einander auffassen vermag, so müssen wir dadurch die absolute Richtung der verschiedenen Schalle kennen, und hiermit den Schall selbst bestimmen, besonders

Die schnelle Richtung der Bewegung wird vom Ohre ebenfalls wahrgenommen, und es liegt nur in der Empfindlichkeit unserer inneren Sinne, wenn in diesen Richtungen die Zeit bestimmteren Eindruck macht, als das Ohr gewährt. So hört man bei einem ferneren Schusse, ob er kurz oder lang war, ob er hoch oder niedrig fiel. Minder geübten Ohren, wenn man sie aus der Ferne ruft, unterscheidet die Richtung in welcher sie der Schall erreicht. Indem zwei Sinnen einander gegenüber, wie z. B. a und b, so hört man in a, deutlich nahen von der Kanonade, und selbst bei stillem Wetter, deutlich, von welcher Seite gefeuert wurde. Es bedarf der mehreren Stücke nicht, wie sie zum Beispiel der am entgegengesetzten Schall gegen den, von uns abgewendeten hat, um die schnelle Richtung zu nehmen. Also sie selbst es mit und für jeden Standpunkt machen, und doch bleibt der Schall, dem Wesen nach, sich gleich. Sie bestimmt das Wesen, die Höhe und Tiefe des Schalles nicht. Der Ton auf der Trompete bleibt wie er ist, die Trompete werde beim Blasen auf was sie, oder von wo weggewendet. Aber die Kenntnis der Bewegung, ob etwas in dem einzelnen Schalle Unterschiedliches, muss in einer wesentlichen Verschiedenheit zwischen verschiedenem Schall, zwischen Lauten in Lauten und Tönen in Tönen führen. So eben in wesentlicher Verschiedenheit führt in

sage, als die Geschwindigkeit der Bewegung, jedoch mit dem Unterschiede, dass diese nur successiv, jene in unendlicher nähiger verschieden gedacht werden kann.

Wenn wir z. B. verschiedene Räume denken, wie a b, a d und a f, in denen die Bewegung mit keiner andern Kraft erfolgt, als der jeder dieser Räume als Grösse innerer Ort verschaffen wird, so findet, obgleich der Schall einen jeden dieser Räume gleich stark auf uns zu wirken scheint, doch eine wesentliche Verschiedenheit der Stärke Statt, welche uns die verschiedene Grösse der Räume fühlbar macht. Ist nämlich a d noch einmal so gross als a b, so muss die Bewegung von c nach d auch noch einmal so geschwind, als von c nach b gelangen, wenn c d in Stelle = a b gehört werden soll. Dieses Verhältniss der Geschwindigkeit der Bewegung ist, als Versuch angestellt, auch nicht gefunden worden, denn nur allenfalls wird es mit der Geschwindigkeit verwechselt, von welcher ich weiterhin sprechen werde.

Bei verschiedener Grösse des Raumes der Bewegung ist, ungeachtet der hierbei nothwendigen, verschiedenen Kraft, oder Geschwindigkeit der Bewegung, dennoch gleicher Grad der Hör-

stärkeit (gleiche Stärke) drauhen. Es ist aber in der Ton- und Schall-Lehre ein Verhältniss bekannt, welches diesem gleicht. Man kann nämlich den höheren und tieferen Ton gleichstark hervorbringen. Sollte demnach das Verhältniss der angenommenen Höhe und Tiefe vielleicht kein anderes als das der erwünschten Räume sein? Der tiefere Ton nämlich würde, unter dieser Voraussetzung, den grösseren, der höhere Ton den kleineren einnehmen. Wenn nun in der Musik und Akustik nur erst die einfachen Erscheinungen vom Verhältniss der Grösse der Bewegung, welche als Einheit empfunden wird, ausgemittelt wurden, so würde man gewiss auch zu einfachen Rechnungen im Generalbass kommen. Man würde alsdann auch sicherer über die Tauglichkeit der verschiedenen Stoffe werden, und nicht Stärke des Tons, und seine Stoffe auf die allgemeinen Schallkörper angewendet betrachten, ohne sie mit einander zu verwechseln. Die Musik würde hierdurch eben so wenig an ihrer Freiheit gehemmt, als durch die Berechnungen, ohne welche die Instrumentenmacher nicht so können im Stande ist.

Die Geschwindigkeit der Bewegung hingegen, welche mit der obengenannten nicht verwechselt werden darf, bestimmt die Stärke und Schwäche jeder Töne, auch nur mit sich selbst verglichen. Wenn z. B. der Raum a b in einer Sekunde zurückgelegt, hierher wird, so muss der

ser Schall, seiner Natur nach, derselbe bleiben, aber doch noch einmal so stark werden, wenn die Bewegung von a nach b in ½ Sekunde, und zweimal so stark, wenn sie in ¼ Sekunde erfolgt. Diese Geschwindigkeit macht sich überall ein, wo man jene den kleinsten Grades der Hörbarkeit aufsucht. Wann aber nennt man hiernach eine Bewegung, einen Schall musikalisch? Schönheit ist die Uebereinstimmung absoluter und relativer Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen, mithin, wenn diese Uebereinstimmung im Schall Statt findet, wenn der Schall schön ist, nennt man ihn musikalisch. Schönheit der leichtern Bewegung ist das Kennzeichen der Musik im weitesten Sinne des Wortes. Es giebt ein Verhältniss, wenn man die verschiedenen Töne und Laute betrachtet, nach welchem einige schön, andere häslich sind. Aber, wie im Allgemeinen nichts Schönes ohne Uebereinstimmung gedacht werden kann, so muss die Bestimmung des Schönen auch im Tone immer wieder nach einer uns als Menschen innewohnenden Idee, von der Uebereinstimmung selbst für das Besondere erfolgen, denn die Uebereinstimmung des Universums zu fassen, sind wir unfähig, wenn wir sie auch anzuerkennen gedrungen sind. Die Uebereinstimmung und den Widerspruch aber, welche wir zu fühlen und zu empfinden vermögen, messen wir auch uns selbst, und je vollkommener wir selbst, und je schöner

wir selbst geistig sind, je fähiger unsere Werkzeuge sind, um unserm Geiste zu entsprechen, je Wenigeres finden wir werth um es schön zu nennen, und doch finden wir auch leichter überall das Schöne auf, und messen es nach Graden. Diese Grade vermehren sich je mehr wir uns bilden.

Lassen Sie uns jetzt die Bewegung, deren Wesen wir nun kennen, an den Körpern betrachten. Hier zeigt sie sich bald einfach, bald mehrfach. Einfach z. B. indem a nach b sich bewegt, und nun endet. Mehrfach aber, indem a erst nach b, dann nach c sich bewegt, und die Bewegung von a nach c sich als ein Ganzes sichtbar macht.

Die mehrfache Bewegung wiederum ist bald nur gewendet, wie die eben beschriebene, oder zurückkehrend. Z. B. a bewegt sich nach b, und auf eben diesem Wege wieder zurück nach a. Diese zurückkehrende Bewegung wird zitternd genannt, wenn sie von einem Punkte ausgeht, in welchem sie auch wieder endet, und zwei Grenzpunkte durch Linien verbindet, welche alle den Endpunkt berühren.

a bewegt sich z. B. nach b, von da zurück nach a, dann nach c, von da wiederum zurück nach a, wo die Bewegung endet, und nun als ein Ganzes sich uns zu erkennen giebt.

Dass mehrfache Bewegung doch nur als ein Ganzes erscheint, müssen wir sehr beherzigen, denn wäre z. B. eine Bewegung aus geraden und krummen Linien zusammengesetzt, so muss uns der Kontrast beider sehr fühlbar werden, und wüssten wir alsdann nicht, dass mehrfache Bewegung möglich ist, so sind wir geneigt, in etwas Ausserwesentlichem jenen Kontrast zu suchen.

Nicht allein die äussere Bewegung eines Körpers, (hiermit deute ich z. B. die Bewegung des geworfenen Steines, des Luftstosses durch die abgefeuerte Kanone an) bringt Schall hervor, sondern auch die innere Bewegung. Wie die, viele Zentner schwere Glocke tönt, wenn man leise mit dem Finger daran schlägt, also ohne dass die Glocke geschwungen wird, und wie sie wiederum, heftig geschwungen, doch nur erst alsdann tönt, wenn der Schwengel sie berührt, so ist auch in der Luft dreierlei Bewegung denkbar. Eine, wo die Luftheile ihren Platz verändern, wie im Wehen der Luft. Eine, wo die Luftheile sich in sich selbst bewegen, ohne den Ort zu verlassen. Eine, wo beides zugleich Statt findet. Mich dünkt, hierauf sei von den Akustikern noch nicht Rücksicht genug genommen worden, weil die ergründenden Versuche Schwierigkeiten haben.

Auch bei jeder innern Bewegung sind nur Theile, nicht das Ganze erschüttert. Unbewegte Theile vermitteln, während der Bewe-

gung, noch immer den Zusammenhang des Ganzen.

Wie mannichfaltig zeigt sich nun das All in seinen Bewegungen! Wie ausgebreitet also das Gebiet des Schalles! Denn alle Bewegungen, in sofern sie vernehmlich dem Ohre sind, lassen sich in dem Worte Schall umfassen. Nichts ist Genus, sondern nur Spezies, aber jede Spezies verräth das Genus zu dem sie gehört, und erscheint als Genus in der Ferne. So also ist jede hörbare Bewegung Schall zu nennen.

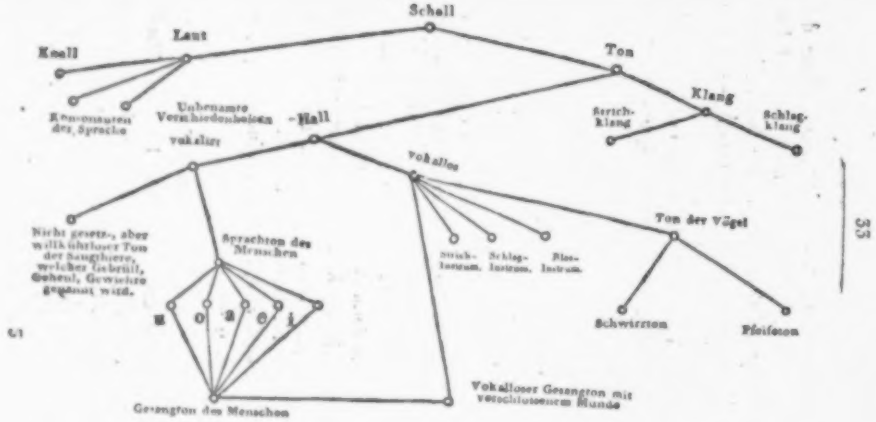
Schall, welchen die einfache oder mehrfache Bewegung mit Ausschluss der zitternden hervorbringt, nenne ich Laut. Ihm gegen über stehe der Ton, durch die zitternde Bewegung erzeugt. Er theile sich wiederum in hallenden Ton, wenn die innere, in klingenden, wenn die äussere Bewegung das vorwaltende Prinzip ist. Laute unterscheiden sich wiederum nach den Formen ihrer Bewegung. Sausen, brausen, klirren, schwirren, schnarren, pispern u. s. w. sind verschiedene Laute, bald mit einfacher, bald mit mehrfacher, auf gerader oder auf krummer Linie erfolgender Bewegung. Hiervon lässt sich leicht die Anwendung auf die Laute unserer Sprache, auf die sogenannten Konsonanten machen. So z. B. verhält sich S zum Sch wie Sausen zum Zischen, und Zischen ist eine Unterart des Brausens. Der Knall hienächst ist ebenfalls nur ein Laut, und auch die Sprache hat Knall-Laute. Zum Beispiel B und P, D und T.

Klang haben alle Saiten-Instrumente, Hall alle Thier-Stimmen, Blas-Instrumente, die Orgel, Glass- und Stahlharmonika und so weiter. Den Klang unterscheide ich wiederum nach der Art seiner Entstehung in Strich- und Schlagklang. Den Hall unterscheide ich, als

1) vokalirten, welcher solche spezielle Formen hat, wie es a, e, i, o, u und deren Beugung in einander sind;
2) als vokallosen. Er gehört den Sangvögeln und Instrumenten an, und ist bei den Instrumenten wiederum
   a) durch Luft hervorgebracht, z. B. in der Orgel und in den Blas-Instrumenten;
   b) durch Schlag, z. B. auf der Strohfiedel, Pauke, Trommel;
   c) durch Strich, z. B. auf der Harmonika, auf dem Euphon u. s. w.

Der vokalirte Ton zeigt sich bei allen Säugthieren, und kann bei diesen Thieren nie vokallos werden. Die Menschenstimme hingegen vermag nicht nur Laute jeder Art hervorzubringen, sondern auch jeden Ton der Instrumente und der Thiere nachzuahmen, und über alles dieses noch ihre Eigenthümlichkeit mit völliger Freiheit darzuthun.

Es ergäbe sich folgender Ueberblick:


Schall
Laut
Knall
Ton
Klang
Strich-klang
Schlag-klang
Konsonanten der Sprache
Unbenannte Verschiedenheiten
Hall
vokalisirt
Vokallos
Nicht gesetz-, aber willkührloser Ton der Saugthiere, welcher Gebrüll, Geheul, Gewiehre genannt wird.
Sprachton des Menschen
a e i o u
Ton der Vögel
Strich-Instrum.
Schlag-Instrum.
Blas-Instrum.
Schwirrton
Pfeifenton
Vokalloser Gesangton mit verschlossenem Munde
Gesangton des Menschen

Die Musik, im ausgedehntesten Sinne des Wortes, sollte es mit dem musikalischen Schall überhaupt zu thun haben. Sie beschränkt sich aber, noch zur Zeit, nur auf wenige Laute, ach, und auf nicht viele Töne.

Das Verhältniss der Höhe und Tiefe, wie wir es nennen, ist allem Schall gemein, er sei Ton oder Laut; dies lehrt die Erfahrung, denn der Knall der Peitsche kann z. B. hoch und niedrig sein, die eine Peitsche klatscht b, die andere f, und so weiter.

Wenn ein Laut und ein Ton eine gleich grosse Ausdehnung haben, so ist der Ton dennoch stärker, so fodert der Ton dennoch mehr Kraft, als der Laut, weil er zitternd seinen Raum zweimal durchläuft. Darum hören wir auch beim Sprechen aus der Ferne oft den Ton, und selbst die besondere Form desselben, den Vokal noch, wenn wir gleich die Konsonanten nicht mehr hören.

Dagegen können wir auch die Vokale nie so leise hervorbringen, wie die Konsonanten. Wer könnte a, e, i, o, u, so heimlich sagen, wie d, b, w, v, und so weiter.

Vom Tone insbesondere.

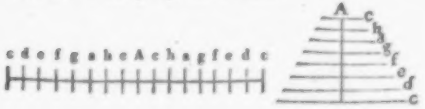
Ich nannte die Vokale besondere Tonformen, mithin besondere Formen der Bewegung. Hierdurch hätte, ohne dies vor der Hand näher zu prüfen, eine der vier Grundwahrnehmungen an aller Bewegung, die Form nämlich, ihre Be-

stimmung empfangen. Die relatife Richtung der Bewegung bestimmte das Wesen des Tones nicht, die Geschwindigkeit der Bewegung aber bestimmte nur das Verhältniss der Verstärkung, der mehreren oder mindern Stärke, wenn man mehrere Töne mit einander vergleicht; es bliebe also nur noch der Raum der Bewegung übrig, um in diesem das Verhältniss der sogenannten Höhe und Tiefe der Töne, und die Tonleiter zu suchen. Dies ist um so wichtiger für das Grundgesetz aller Melodie, welches hiernach die Antwort auf die Frage enthält, wenn fodert die Empfindung, dass grössere den kleinern Tönen, oder diese jenen folgen? Die Akustiker zählen Schwingungen, um aus der relatifen Geschwindigkeit die absolute zu finden, durch welche der eine Ton sich von jedem andern unterscheidet. Die Schwierigkeit das Resultat zu finden, dünkt mich einleuchtend, wenn man erwägt, dass die Kraft der Schwingung, z. B. einer Saite, an allen ihren bewegten Punkten gleiche Anzahl der Schwingungen hervorbringen muss, weil jeder, von da an gerechnet, wo sich die Saite am weitesten ausdehnen kann, in proportionirlich kleinen Schwingungen bewegt. Auf jenem Wege der Untersuchung findet man also gleiche Geschwindigkeit bei ungleichen Räumen. Die Grösse des Raumes eines bestimmten Tones, welchen eine Saite tönet, findet man aber, wenn man aus den verschiedenen Räumen ihrer Be-

wegung die Mittelzahl zieht. Denn schwingt man die Saite stark, oder schwach, so bleibt das Verhältniss der Räume oder Bahnen ihrer bewegten Punkte stets proportionirlich verschieden. Ich gebe jedoch zu, dass Messungen dieser Art noch grösseren Schwierigkeiten unterworfen sind, als die Zählungen der Schwingungen.

Weil man Schwingungen zählt, wobei also die unentbehrliche Geschwindigkeit und Kraft so leicht mit der zufälligen nur verstärkenden verwechselt werden kann, glaubt man auch, dass Höhe und Tiefe in der Geschwindigkeit der Bewegung überhaupt zu finden wären. Darum aber bleibt uns so vieles unerklärt. Gingen Höhe und Tiefe, ginge die Tonleiter aus der Geschwindigkeit der Bewegung hervor, so wäre eine Dissonanz nichts weiter, als das Verhältniss eines stärkeren zu einem schwächeren Tone, und konsonirende Töne wären gleichstarke Töne, denn die grössere Geschwindigkeit ist grössere Kraft. Werden Höhe und Tiefe durch die Geschwindigkeit der Bewegung bestimmt, wie können sich alsdann die stärksten Töne von verschiedener Höhe gleich sein, oder wie die schwächsten? Wie könnte man den höchsten und tiefsten Ton eines Forté-Piano gleich stark anschlagen, wenn sie nicht durch die Grösse der Räume verschieden, sondern nur an sich verschieden stark wären? Und, da der leiseste Gesangton stets stärker als der leiseste Sprachton ist, wovon uns die

Erfahrung täglich überzeugt, so müsste der Gesangton auch alsdann höher stehen, als der Sprachton, wenn wir uns bemühen, beide auf einer Stufe der Tonleiter hervorzubringen, was ein Jeder leicht bewerkstelligen kann. Nicht die Geschwindigkeit der Bewegung kann also Höhe und Tiefe bestimmen, sondern ein anderes muss Bestimmungsgrund werden, und da es im Tone, ausser der Geschwindigkeit, nur noch den Raum und die Form der Bewegung giebt, diese aber nur zweierlei ist, während die Verschiedenheit von Höhe und Tiefe sich in zahllosen Abstufungen kundthut, wie wir oben gesehen haben, so müssen Höhe und Tiefe aus dem Raume der Bewegung, welcher sich als ein Ganzes vernehmen lässt, hervorgehen. Der tiefste Ton des Serpants hat also die grösste, der höchste Ton des Flageolets die kleinste Ausdehnung, oder, jener den grössten, dieser den kleinsten Raum. Man könnte daher auch mit Recht den tiefsten Ton den grössten, den höchsten den kleinsten nennen, nicht aber darum auch den schwachsten, und den tiefsten nicht auch den stärksten. Wird die Tonleiter durch den Raum bestimmt, so sind folgende zwei Bilder für sie, bei der zitternden Bewegung, anwendbar.



Sie sahen hier eine Octave von c zu c herabwärts. A ist der Entstehungs-Punkt, das hohe c dieser Octave hat den kleinsten, das tiefe c den grössten Raum. Warum ich dem tiefern Tone den grössern Raum zuspreche, bedarf keines Beweises. Der Augenschein überzeugt uns hiervon an jedem Saiten-Instrumente, und unser Gefühl beim Singen und Sprechen bestätigt. Die Erweiterung fühlen wir beim tiefern Tone, die Verengung, Verkleinerung beim hohen Tone. Nimmt man Höhe und Tiefe als durch den Raum bestimmt an, so folgt hieraus:

1) Ist der Entstehungs-Punkt der Bewegung kein Mittel-Punkt; ist z. B. (c——a——b) a b länger als a c, so wird der Ton unrein, oder es findet das Streben nach dem Verhältnisse zweier Töne Statt.

2) Ist der Grenzpunkt, nach welchem die Bewegung zuletzt geht, der nähere, so übertönt man.

3) Ist der erstere Punkt der nähere, so stimmt man ab.

Das Detoniren wird eben darum so grell, weil es die grösste Schwäche verräth, seine entbundene Kraft nicht zügeln zu können. Bei Sängern, welche detoniren, hört man es deutlich, wie sie am Ende jedes gehaltenen Tones noch eine ungebundene Kraft hinzufügen. Bei dem reinen Tone, selbst im Triller, vollendet die Bewegung jedes Tones ihre Bahn, und diese wird

als ein reines Ganzes uns fühlbar. Alle diese Erscheinungen bleiben unerläutert, wenn man, wie zeither, Höhe und Tiefe in der Geschwindigkeit der Bewegungen sucht.

Es habe der höchste Ton einer Octave einmal den Raum eines Zolles, so müsste der tiefste Ton derselben den Raum = 8 Zoll besitzen. Beide werden gleich stark sein, wenn die Räume nicht in gleichem, sondern in einem Zeitmaase zurückgelegt werden, welches, von dem kleinsten der Hörbarkeit aus, in gleichem Verhältnisse stieg. Man kann aber auch jeden dieser Räume in einem, nach ungleichem Verhältnisse beschleunigten Zeitmaase durcheilen, und alsdann sind die Töne zwar die nämlichen, die sie vorhin waren, aber einer ist stärker als der andere. Wollte man nun, wie zeither, in dieser verschiedenen Geschwindigkeit Höhe und Tiefe suchen, woraus geht die verschiedene Stärke eines Tones hervor? Soll die Geschwindigkeit der Bewegung beides, die willkührliche Stärke und Schwäche jedes Tones, und auch das unwandelbare Verhältniss der Höhe und Tiefe bestimmen?

Wie aber lassen sich Dissonanz und Konsonanz erklären, wenn die Tonleiter nach dem verschiedenen Maase der Grösse der Bewegung bestimmt wird, welche im Schall als Einheit gehört, empfunden und folglich auch als Einheit begriffen wird? Dies sei jetzt die Untersuchung. Denn lassen sich beide aus der Grösse der Aus-

dehnung der Bewegung am schallenden Körper selbst erklären, sei es auch nur hypothetisch, so ist kein Grund vorhanden, in der Geschwindigkeit der Bewegung mehr als die Stärke des Tones zu suchen. Woraus Höhe und Tiefe der Töne hervorgeht, daraus muss auch das Verhältniss der Dissonanz zur Konsonanz entspringen, denn zwei, nicht in Höhe oder Tiefe verschiedene Töne, sind sich, bis auf die Verschiedenheit der Instrumente, denen sie entlockt werden, völlig gleich; mithin können sie weder konsoniren noch dissoniren, sondern sind das Unisono im engsten Sinne. Dem Nichtmusiker kommt oft eine Konsonanz wie ein Unisono vor, dem Musiker schien dieses Unisono und Konsonanz eines und dasselbe zu sein. Prüfen nur beide den angegebenen Unterschied! Das erweiterte Unisono nämlich hält die Oktave, wie der Musiker sagt, und dieses allerdings bildet eine Art unter den Konsonanzen. — An einem Beispiele betrachtet, wäre die Hauptfrage der Untersuchung diese: Wenn das einmal gestrichene c zu betrachten wäre wie die Bewegung auf dem Raume $\overset{b}{\underset{a}{\smile}}\overset{c}{} = 1$ Linie, oder überhaupt $= 1$, das darunter liegende g aber $= \overset{e}{\underset{d}{\smile}}\overset{f}{} = 5$ Linien, oder überhaupt $= 5$, so, dass die gleiche Stärke von c und g darauf beruhe, dass beide Räume in gewisser Zeit von der Bewegung zitternd zurückgelegt werden, und selbst die mehrmalige

Zurücklegung dieses Raumes bei grösserer Geschwindigkeit dennoch als Einheit empfunden werden kann, ist in dem Verhältnisse der [illegible] selbst das Verhältniss der Dissonanz und Konsonanz enthalten?

Von der Dissonanz und Konsonanz.

Dauert der Schall, die unserm Gehöre mitgetheilte Bewegung, in uns noch fort, während ein neuer Schall oder Ton hinzukommt, so ist eine Dissonanz möglich, weil jene beiden Töne wahrhaft zu gleicher Zeit tönen. Zwei nach einander folgende Töne, von denen der erste geendet hat, wenn der zweite beginnt, können nie dissoniren. Gäbe es zwei Töne, die sich gegenseitig gleichsam tödteten, die Schweigen hervorbrächten, so wäre dies der höchste Widerspruch zwischen beiden, und hierin der Gattungsbegriff der Dissonanz ausgedrückt.

Wodurch kann das Beleidigende einer Dissonanz für die Empfindung erzeugt werden?

1) Das Beleidigende der Dissonanz kann nicht in der Verschiedenheit der speziellen Form der Töne liegen, denn a auf zwei dissonirenden Tönen zugleich gesungen, verwandelt diese eben so wenig in eine Konsonanz, als a und e, auf zwei konsonirenden Tönen gesungen, diese zur Dissonanz macht. Müssen wir auch einräumen, dass a und e, zu gleicher Zeit gehört,

nicht angenehm sind, (daher im Sprechchor so sehr auf die Vermeidung des Durcheinander zu halten ist) so ist doch die Dissonanz der Form im Tone überhaupt minder fühlbar, als im sichtbaren Gebild, und minder fühlbar als die Dissonanz der Höhe und Tiefe, das heisst, minder fühlbar als in der wirklich schallenden Bewegung die verschiedenen Verhältnisse der Grösse als solcher. In der bildenden Kunst ist ein komparatifer Maasstab möglich. Wir können eine Gegend mit grossen Bergen auf kleinem Raume darstellen, aber wer vermögte uns das einmal gestrichene c in verkleinertem Maasstabe hören zu lassen? Schwächer klingt dieser Ton vom Kinde gesungen, als von einer Frau, aber doch ist und muss es der nämliche Ton, das heisst, die nämliche Grösse sein. Dagegen, wenn ein Quartett in der Oper gesungen wird, so singt oft jeder ein anderes Wort, und dennoch versteht man einen jeden, und doch harmoniren ihre stärkern Gesangtöne, trotz der speziellen Vokal- und Sprechformen, die ihnen gegeben werden. Eben dies ist der Fall bei zwei Instrumenten. Wir werden die Verschiedenheit der Klarinette und Flöte, wenn auf beiden ein und derselbe Ton geblasen wird, zwar hören, aber weniger übel empfinden, als wenn zwei Flöten z. B. die Prime und Secunde zu gleicher Zeit angeben. Im letzten Falle beleidiget uns das Verhältniss der Töne, nicht das der Instrumente

zu einander. Diese Beleidigung aber, wäre sie 2) eine Folge der verschiedenen Stärke der Töne, müsste besänftiget werden können, denn es steht in unserer Gewalt, jeden der beiden dissonirenden Töne verschieden stark hören zu lassen.

3) Es können daher Töne wahrhaft nur dissoniren oder konsoniren, weil sie von verschiedener Höhe sind. Ihre Verschiedenheit, rein als Grössen, wird gehört, und heisst bald konsonirend, bald dissonirend.

4) Nun kann man aber auch nicht sagen, dass unbedingt die Töne zu dissoniren beginnen, je weiter sie auf der Tonleiter von einander getrennt sind, denn die Erfahrung lehrt, dass das tiefste und höchste c unisono sind, obgleich ein wenig geübtes Ohr ihren Zusammenhang nicht auffasst.

Entstehung der Tonleiter aus dem Begriff von der Grösse überhaupt.

Jeder Ton ist eine Grösse, und eine Tonleiter kann nur dadurch entstehen, dass die verschiedenen, für sich denkbaren Grössen, einer Grösse als gemeinschaftlichem Maasstabe unterworfen werden. Nur hierdurch kommen sie, dem Begriffe nach, in einen solchen Zusammenhang, dass sie, in der Ordnung nach einander angeschlagen, welche den Maasstab zu erkennen giebt, praktisch eine Tonleiter, als

einer besondern Art der Tonfolge, bilden. Schon, um Grössen vergleichen zu können, bedarf es eines Maasstabes; oder, jedes Verhältniss zweier Töne bestünde für sich, ohne mit den Verhältnissen anderer Töne in eine wahre, das heisst innere Verbindung treten zu können, gäbe es keinen gemeinschaftlichen Maasstab; oder, was das Verhältniss einer Grösse zu einer andern überhaupt ausmacht, ist, dass man die eine als Maasstab für die andere, oder, dass man eine dritte als Maasstab für beide denkt. In einer Tonleiter erkennen wir also Grössen so geordnet, dass, weil Grössen sich durch Zahlen bezeichnen lassen (die Ausdehnung eines Körpers ist's für unsern Begriff nur dadurch, dass wir sie als Zahl denken, und also rein als Grösse betrachten können) und diesen daher gleich sind, das heisst, gleichen Begriff mit ihnen haben, die erste um eben so viel grösser oder kleiner als die zweite sei, als diese grösser oder kleiner als die dritte ist. Wie die Eins zur Zwei wird, so die Zwei zur Drei. $1 : 2 = 2 : 3$.

Vergleichung zweier Töne ausser der Ordnung der Tonleiter.

Haben nun die Töne einen gemeinschaftlichen Maasstab, wodurch auf der Tonleiter ein stufenweises Wandeln möglich wird, so werden zwei, nicht neben einander liegende Töne, entweder im Verhältniss des multiplicirten Maassta-

bes zu einander stehen, oder es werden so viele verschiedene Verhältnisse zwischen zwei oder mehreren, gemeinschaftlich angeschlagenen Tönen möglich, als Grundverhältnisse überhaupt in dem Charakter der Zahlen selbst begründet sind. Zahlenformen nämlich verhalten sich zu den wirklichen Zahlen wie Gattungsbegriff zum Artbegriff. Den falschen Begriff: Nichts, bezeichnen wir durch Null (0), seinen Gegensatz: Etwas, können wir nur durch 1 andeuten, und dieser Begriff bleibt alsdann allen Grössen gemeinschaftlich, wie verschieden sie auch sein mögen. Es deutet aber die 1 nicht allein den Gattungsbegriff Etwas an, sondern zugleich den Speziesbegriff: Etwas als Einheit, das heisst als Grösse. Deshalb kann auch nur die 1 zum letzten, höchsten Maasstab aller denkbaren Zahlen angenommen werden, $1 + 1 = 2$; $2 + 1 = 3$. Der Begriff eines Bruches setzt immer erst den Begriff 1 voraus. Kaum ist der Begriff einer zweiten Zahl vorhanden, so zeigen sich auch, um mehrere zu finden, zweierlei Maasstäbe. Man kann nämlich den Begriff Zweiheit als Maasstab annehmen, und so bildet sich eine Art der Zahlen, die wir gerade nennen. $2 + 2 = 4$; oder man kann den allgemeinen Maasstab wieder anwenden, und sagen $2 + 1 = 3$. Kaum ist diese dritte Zahl gefunden, so kann auch sie zum Maasstab erhoben werden, und man empfängt eine Art der Zahlen, die

ungerade genannt werden, 3 + 3 = 6: 6 + 3 = 9. Aus beiden Maasstäben lässt sich wiederum eine Verschmelzung bilden, 3 + 2 = 5.

Erscheinen in der Ordnung der Tonleiter die Töne in dem Verhältniss, wie die Eins immerfort Zahlen wachsen lässt, oder wie dies bei ½ ⅓ ¼ ⅕ bis ⅛ u. s. w. der Fall ist, so erscheinen Töne aus der Tonleiter angeschlagen, die nicht neben einander liegen, so erscheinen, sage ich, zwei Töne eines grössern Intervalles ähnlich darnach, ob sie beide Grössen sind, die mit geraden, oder solche, die mit ungeraden Zahlen, oder solche sind, wovon die eine gerade, jene eine ungerade Zahl ist. Da nun der Karakter der geraden und ungeraden Zahlen die einzig mögliche Verschiedenheit der Zahlen-Begriffe als Geschlechtsbegriff ausmacht, so muss dieser Karakter praktisch auch in dem Verhältnisse der Konsonanzen zu den Dissonanzen wahrnehmbar sein, oder das Wesen dieses Verhältnisses ausmachen. Die Aehnlichkeit zweier Bewegungen, welche, als Grössen gedacht, entweder durch gerade, oder durch ungerade Zahlen bezeichnet werden, muss eben sowohl gehört und empfunden werden, als die Verschiedenheit zweier Bewegungen, von denen die eine, als Zahl gedacht, gerade, die andere ungerade ist. Dieser Karakter kann nicht minder wichtig als die Form der Bewegung sein, aber ist nicht eines und dasselbe mit ihr. Eben

so wenig ist er das Nämliche mit der Geschwindigkeit der Bewegung, ob er gleich dieser wie der Form zum Grunde liegt, daher bei der verschiedenen Höhe und Tiefe doch auch jede Stärke und jede Form Statt finden kann. Ein verstimmter, einzelner Ton lässt entweder zweie hören und wird dadurch Dissonant, oder er kann nur nach der Idee einer speziellen Tonleiter verstimmt genannt werden. In diesem Falle sagt man daher auch, die Stimmung selbst könne hoch oder tief stehen.

Das Kennzeichen von jener beiden Zahlengeschlechter heisst: jede führet sich selbst zum Nichts zurück: 3 — 3 = 0; 2 — 2 = 0, jede aber führt die andere zur Einheit als solcher zurück, verweist sie auf den ursprünglichen Massstab aller Grösse: 3 — 2 = 1; 4 — 3 = 1. Diese Verhältnisse müssen im Gehöre die angenehmsten sein, weil sie zum allgemeinsten Begriff, folglich zur abgeschlossensten Empfindung zurückführen. Hierher zähle ich den Zusammenklang der Prime c zur Tertie darunter a.

Vielleicht wird der verschiedene Karakter der Zahlen-Geschlechter durch folgende, bildliche Ordnung noch fühlbarer:

Wenn wir den kleinsten Ton, so wie den wir ihn nothwendig zum Gegenstand unserer Zahlen $= 1$ im Allgemeinen nennen können. Wir wissen ihn aber nicht, können ihn demnach die Töne ordnen, müssen dann diese Ordnung nur an dem Verhältnisse der Zahlen selbst zu einander, die beim, aus der angegebenen, einzig möglichen Verhältnisse hervorgehen.

a) In der Ordnung der Tonleiter verhalten also die Töne in dem Verhältnisse, wie die Eins überall zum Bruch unverlegt, und halte sich nun ein Ton zu seinem Nachbar wie $1 : 2$, oder wie $1 : 17/16$. Ausser jener Ordnung aber

b) verhalten zwei mit einander zusammenklingende Töne nur in 3 Haupt-Art-Verhältnissen wieder: $per : per$, $imper : per$, $imper : imper$. Einen von diesen Verhältnissen wird dasjenige zweier Töne sein, in welchem sie zu konsoniren, das man kein Bedürfniss fühlt einen dritten Ton hinzuzuthun. Sie bilden eine abgeschlossene Konsonanz. Ein zweites von diesen Verhältnissen wird dasjenige zweier Töne ausdrücken, in welchem beide noch einen dritten Ton erheischen, oder, sie werden zu den zusammensetzenden Konsonanzen gehören. Das dritte Verhältniss endlich wird eine Dissonanz ausdrücken, so weit sie überhaupt bei zweien Tönen möglich ist. Wenn endlich zwei Töne zu

werden können, so kann diese Arbeit einem Arbeiter nicht zugemuthet werden, welcher vorzugsweise Geschicklichkeit besitzen muß. Es ist daher Pflicht eines jeden Vorstehers über dessen Arbeiter Buch zu führen, damit auch bei diesen Leuten in Hinsicht möglich, daß die eigentlich Geschicklichen Personen entdeckt, damit diese möglichst Lohn zu gewinnen Gelegenheit werden, und diese eben über Personen verdienen können.

Vorgleichen muß weiter noch sein, welchen man von den Geschicklichkeit Arbeit zu übertragen Arbeit gebrauchen ist, den Vorsteher Arbeiter Geschicklichkeit der Arbeiter selbst, so wird sich, diese Arbeit nur so möglich sind.

Die a. a. O. wird durch die Umstände gegeben möglichkeiten, durch den Umstand Lohn eine a. unterschiedlichen, oder, um den man möglichst durch die Zahlen darstellen:

a)	a	durch	a	=	a	:	a	=	a	und
b)	b	=	a	:	a	b	=	b	:	a
c)	c	=	a	:	a	c	=	c	:	a
d)	d	=	a	:	a	d	=	d	:	a
e)	e	=	a	:	a	e	=	e	:	a
f)	g	=	a	:	a	g	=	g	:	a

Diesen man unterstellt die Zahlen in die Zahlen, so haben wir diese Verhältnisse zwischen Personen und auch mehr als 4 Verschiedenen gemeinte Arbeiter. Die diese Verhältnisse die zwei

möglichen sind, so ist auch klar, daß der volle Ton einen Ganzen wiederum einen mit dem vorigen gleichen Werth hat. Eine zweifache der ganzen Geltung, oder Töne, sind durchaus gleich, und noch weiter zu gemessen werden. Ein wenig diese hat, wird ein schwer Verhältniss, eine Grösse der Grösse von Kommensen möglich, z. B. die Hälfte und Ein.

Will man, zur schärfern Ausdeutung, die Töne einer Ganzen kennzeichnen, so geschieht der Name so:

Es muss sich in der Ganzen von e diesen ohne Ton in dem Ton der Minuten, weil dieser vollkommen ohne ist e ist, gedacht werden ist a, diese gute beginnt die Vergleichung von e und von kleinen kleinen Ton. Jeder kleine Ton einer Ganzen, in Beziehung auf diese, wird ist e gedacht in Beziehung auf den allgemeinen Maasstab, der in jeder Ganzen vorausgesetzt wird. Jeder e Ton soll e verglichen werden im Zusammenklang. Also ist ein ganzer, von einem verschiedenen Ton, und möglich e ist a klein, so wird es in der Vergleichung durch den neuen Ton, und h der ersten, das heisst h, in diesem Maasse, wird auch es e sein. Verhältnisse dies, so ergiebt sich

$$\left.\begin{array}{l} a = a \\ b = b \\ c = 2 \\ g = c \\ f = 3 \\ e = 6 \\ d = 7 \end{array}\right\} \text{Zusammenhäufung gleicher der Addition, deren sonach} \left\{\begin{array}{l} a + b = 0 \\ a + c = 2 \\ a + g = 6 \\ a + f = 7 \\ a + e = 8 \\ a + d = 9 \end{array}\right\} \text{Verhältnisse} \left\{\begin{array}{l} 0 \text{ und } 1 \\ 1 - 2 \\ 0 - 6 \\ 1 - 3 \\ 0 - 7 \\ 1 - 0 \end{array}\right.$$

Was übrigens hier doch zu sehen, wie alle diese Zusätze mit der zum nächsten Zusammengehörigen der Töne zusammenstoßen. Nämlich c heißt die Prime in dieser Octave, b die Sekunde a. e. s. w. Nun war die Prime = 1 angenommen, und dadurch vorgegeben, daß auch das Verhältniß zum allgemeinen Maaße mit angedeutet werden muß, weshalb sie hier unveränderlich gleich 1 stehen bleibt. Folgt nun: wie verhält sich dann wirklich die Octave 12 zu 17 so ist Folgendes die Antwort: Da keine weiteren Umwandlungen möglich sind, so beginnen wiederum die vorigen Verhältnisse, weil also auch 12 Verhältnisse zum Ganzen. Um auszudrücken muß, so wird m = 2 sein. Die Octave von 12 zu 1215, oder zum zweiten gerechneten 2, oder so zu:

$$\begin{array}{ll} a\,a = 2 & a\,a - b\,b = a \\ b\,b = a & a\,a - a\,a = 2 \\ a\,a = a & a\,a - g\,g = 6 \\ g\,g = 2 & a\,a - f\,f = 7 \\ f\,f = a & a\,a - a\,a = 8 \\ a\,a = 2 & a\,a - d\,d = 9 \\ d\,d = a & \end{array}$$

Fragt man endlich: Worin liegt es, dass zwei Töne, mit einander angeschlagen, und obgleich entweder Konsonanzen oder Dissonanzen, doch auch verschieden tönen können, wenn man sie nur als Grössen betrachtet? so ist dies die Antwort. Es tritt das Merkmal der Individualität zu der Grösse ein, und dieses ist der wirkliche Bezug der Zahl nach dem allgemeinen Maassstabe, welcher wahrgenommen wird. Ob also gleich zwei Töne, der eine = 4, der andere = 8, das gemeinschaftliche Merkmal hören lassen, dass sie, als Grössen betrachtet, gerade Zahlen genannt werden müssen, so hört man doch auch wirklich die Verschiedenheit zwischen 4 und 8.

Für den Feind aller Theorie werde hier nächst bemerkt: Welche Verschiedenheiten und Aehnlichkeiten sich auch unsern Sinnen aufdringen, sie müssen sich durch das Auf- und Absteigen vom Begriff von der Individualität zu dem von der Unterart, Hauptart, Geschlecht und Gattung verfolgen lassen; Aehnlichkeit aber erzeugt, Verschiedenheit erweitert den Begriff, und dies weiss jeder, der etwas Logik gelernt hat. Die blossen Empiriker jedoch wollen nicht den nothwendigen Zusammenhang zwischen Sinnlichkeit und Geist nach gleichem Gesetze, nicht den Zusammenhang zwischen Sinnen-Eindruck und Begriff erkennen, und strafen sich dadurch nur selbst Lügen.

Noch bleibt übrig, aus dem Praktischen selbst einiges zum Beleg des Zeitherigen über

Dimension und Konsonanz, und dies dient in der Höhe und Tiefe, in den Geistesverhältnissen selbst zu suchen sein, hinzufügen.

Die Saite auf der Geige bewegt sich um so schneller, je stärker man sie streicht, und dann tönt sie auch stärker. Je stärker man sie streicht (bis der Druck selbst die Schwingung wieder hemmt), desto verschiedener sind auch die Räume, innerhalb welcher sich ihre bewegten Punkte schwingen. Um aber höhere Töne hervorzubringen, muss man ihre Lage durch den Druck des Fingers verkürzen, das heisst, den Raum ihrer Schwingungen im Ganzen verkürzen. Wie die Natur hier durch Vervielfältigung der Schwingungspunkten zu Hülfe kommt, überlasse ich den Untersuchungen der Akustiker. Was thut denn aber alle Anspannung der Saite? Sie bestimmt nicht die Geschwindigkeit der Bewegung innerhalb eines gegebenen Raumes, (ob es gleich für jeden Raum ein höchstes und geringstes Mass der Geschwindigkeit der Bewegung giebt) sondern den Raum, und innerhalb dieses erfolgt die Geschwindigkeit der Bewegung je nach der angewandten geringen oder mehreren Kraft.

Aber man könnte sagen, wenn z. B. die c Saite auf der Geige gestrichen wird, und sich nun allmählig beruhigt, so werden die Räume der Schwingungen immer kleiner und doch der Ton nicht höher. Hierauf erwiedere ich: Die Vorstellung jedes Tones ist allerdings ein Auf-

schwelen zu höherem Tone, aber unser Ohr ist nicht scharf genug dasselbe wahrzunehmen. Ferner, der Mechanismus der Geige setzt voraus, dass man die Räume der Schwingungen aller bewegten Punkte der Saite addire, und die Mittelzahl aus der kleinst- und grösst-möglichen Ausdehnung beim Forté und Piano herausziehe, denn weder der am weitesten, noch der am wenigsten sich bewegende Punkt allein geben den e Ton, sondern der Raum des e Tons ist in dieser Saite und den mehrfachen Bewegungen ihrer Punkte vertheilt.

Aehnliches findet bei dem Monocord statt, und so einfach die Versuche damit sind, so gewähren sie doch noch nicht das einfachste Resultat.

Entspringen Höhe und Tiefe der Töne, entspringt die Tonleiter aus den Raum-Verhältnissen der Bewegung, und nicht aus denen der Geschwindigkeit: bestimmt, wie oben gesagt, die absolute Richtung oder die Form der Bewegung nur die Formen der Töne und der Tonleiter, nicht diese selbst, und wächt die relative Richtung der Bewegung auf die Natur des Tones nicht, so gelt die Erklärung des Unterschiedes zwischen Synch- und Gesang-Ton um so einfacher, ungezwungener und näher aus der mehreren Stärke der Töne, (die Tonleiter unseres

dert) mithin zu der größeren Geschwindigkeit hervor. Der Gesangton ist der verstärkte Sprachton.

Vom Unterschiede des Sprach- und Gesangtones.

Geht die Tonleiter aus der verschiedenen Größe des Raumes der Bewegung hervor, so können Sprachton und Gesangton sich nicht durch die Größe der Räume unterscheiden, denn sonst stünde der eine allemal höher als der andere, und es läßt sich doch praktisch erweisen, daß man ein und denselben Ton sprechen und auch singen kann. Liegt aber der Unterschied zwischen beiden in der Form der zitternden Bewegung, so begegnen wir hier den verschiedenen Vokalen, welche in der Sprache wie im Gesange gleich sind. Wir nennen nämlich die Vokale a, e, i, o, u, und so weiter, welche wir auf jeder Stufe der Tonleiter sprechen und auch singen können, für besondere Formen der Bewegungen auch um deswillen erkennen, weil wir diese Formen an den äußeren Sprachwerkzeugen sehen, an den inneren fühlen können. Nimmt nun die Erfahrung noch mehr zu Hülfe, so lehrt sie, daß man weit höher sprechen als singen, nie so tief sprechen als singen kann, daß man die Singtöne noch in der Ferne hört, wenn man von den Sprechenden lange nichts mehr zu vernehmen im Stande ist, daß die heftigste

Geschrei wahrer Gesang, ohne geregelte Melodie ist. Nach dem allen nun dürfte meine Behauptung mehr als wahrscheinlich werden: Sprech- und Gesangton unterscheiden sich nur durch die mehrere Stärke, durch die grössere Geschwindigkeit der Bewegung.

Wenn c den Raum = 1 in einer Sekunde 2 mal zurücklegt, um als Sprechton vernehmlich zu werden, so wird es, in ½ Sekunde zurückgelegt, weit stärker, aber immer noch c und immer vielleicht noch Sprechton bleiben. Steigt aber die Geschwindigkeit noch mehr, so muss es ein Mass derselben geben, wo c zwar c bleibt, aber Gesangton wird.

Wie nahe man also Sprechton und Sington einander bringe, einen Punkt gleichsam giebt es, mit welchem beide an einander grenzen, wo der Sprechton endet und der Gesangton beginnt, und weiter Uebergang ist unmöglich.

Man hat zwischen der Sprache ganz andere gestaltete Töne, als dem Gesange zugeschrieben, weil man nur sogenannte helle Töne zu singen vermag, während die Sprache weit tiefere Verhältnisse besitzt, eine weit tiefere Oktave besitzt, und deshalb weit weniger Oktaven bedarf um das Gemüth zu enthüllen. Warum aber können unsere Stufen der Tonleiter nicht genungen werden? Mich dünkt, weil die mehrere Anstrengung beim Gesange unsere

Gewalt über unsere Organe schmälert.

Die Türken sollen in ihren Instrumenten-Stimmungen zartere Verhältnisse kennen, (dies deutet auf zartere Stoffe) und die Mara, welche ihre Kehle so ganz beherrschte, konnte den ¼ Ton, einen Ton zwischen a und b, abstossen, wenn sie ihn gleich nicht lange zu halten vermochte. Wie es ihr mit dem ¼ Tone ging, so geht es minder fähigen Sängern mit den halben, und Nichtsängern mit sogenannten ganzen Tönen.

Von allen unsern Instrumenten ist es nur die Geige, auf welcher man den ¼ Ton am gültigsten erzwingen kann.

Einige unserer Schriftsteller über Deklamation glaubten, die Sprache höhe sich durch Gesangton, und unterscheide sich vom Gesang dadurch, dass darzwischen geschobene Konsonanten den Ton mehr als in dem Gesange kürzen. Wäre dies der Fall, so müssten Sprache und Gesang gleiche Stärke haben, so müsste die Sprache nicht die zarten Intervalle hören lassen, sondern nur mit der weitschrittigen Skala des Gesanges fortschreiten.

Der Sänger pflegt wohl auch zu sagen, dass sein leises Singen ihn weniger anstrenge, als eben so lautes Sprechen. Dies beweist für die obige Behauptung, denn dadurch bewährt sich das Sprechen, als das an sich Schwächere, und es kostet Kraft die eigene Beschleunigung des Gesanges

(grössere Anstrengung) zurückzuhalten, wie man z. B. dem fallenden Steine die beschleunigende Geschwindigkeit auch nicht nehmen kann. Wer daher einen Vokal laut und sprechend lange halten will, fällt in den Gesangton, und mit diesem macht er grössere Schritte, berührt grössere Intervalle, von denen der kleinste ein, im gewöhnlichen Sprachgebrauch, sogenannter halber Ton ist.

Man sagt, der Gesangton hat mehr Fülle als der Sprechton: das heisst nichts anders, als der Gesangton ist starker als jener, er giebt uns mehr Schwingungen als ein Ganzes in gleicher Zeit zu vernehmen, als der Sprechton. Wahre musikalische Fülle läst sich nicht durch die Stärke des einzelnen Singers, sondern nur durch die Vereinigung mehrerer Singer hervorbringen. Sprechton, Gesangton, Ton und Schall stehen zu einander in dem Verhältnisse der Arten zur Gattung. Was uns in der Nähe Sprech- oder Gesangton ist, wird entfernter, Ton, dann Schall, und so verschwinden sie, ohne unterschieden werden zu können. So ist in der Nähe der Birkenwald, Birkenwald, entfernter, Laubholz, ganz ferne, Wald. In der Nähe hört man das Wort, entfernter nur den Vokal, dann nur den Ton, dann nur den Schall. Sind Sprache und Gesang nur durch die mehrere Stärke des Gesangtons und der hieraus folgenden, weitscheinigern Tonhöhe des Gesanges verschieden, so

müssen sie auch gleichen musikalischen Gesetzen unterworfen sein.

Von der Menschenstimme.

Die Luftröhre ist mit keinem Blas-Instrumente zu vergleichen, in welchem der Kehlkopf sich auf und nieder bewege. Sie muss, nach den mancherlei Erscheinungen der Stimme zu urtheilen, mancher Beugung fähig sein, die man keinem Instrumente bis jetzt geben konnte. Sollte sie sich nicht der Länge nach in gewissem Grade dehnen und verkürzen, ihre Weite-Durchmesser verschieden gestalten, den Kreis z. B. in ein Oval verwandeln, auf der einen Seite die Form des Ovals, auf der andern die Kreisform annehmen können? Nur die Beweglichkeit der Luftröhre und Stimmritze können es uns möglich machen, nicht allein verschiedene Vokale hervorzubringen, sondern auch die verschiedenartigsten Stimmen nachzuahmen, sei es im Ernst, oder Spott.

Schon diese Beweglichkeit muss die Tonleiter bestimmen, und ich glaube schon die Länge bestimmt die Kraft des Tones. Noch ehe der Athem zur Stimmritze kommt, muss er Gesang- oder Sprachton sein, denn die Stimmritze kann auf den sie durchfliegenden Athem nicht zurückhaltend, sondern nur seinen Umfang beugend, seine Form bestimmend wirken.

Die Werkzeuge oberhalb der Stimmritze, deren Zweck nicht allein das Sprechen und Sin-

gen, sondern auch das Essen und Trinken ist, wirken auf die Stärke und Bildung des Tones nicht. Die Zunge liegt still, Lippen und Zähne öffnen sich und machen Platz, die Mundhöhle aber ist nur der Resonanzboden, mittelst dessen wir uns jedes Tones bewusst werden, uns selbst hören. Die Mitlauter allein werden im Munde gebildet.

Bestimmen Form und Maas der Erweiterung der Luftröhre und der Stimmritze die Tonleiter und den Vokal, bestimmt die Kraft der Lunge, ob der Ton Sprach- oder Gesang-Ton sein soll, so ist die Erscheinung, dass ein Mensch die Stimmen Anderer nachahmen, seiner Sprache und seinem Gesange verschiedene Karaktere geben kann, nur durch die verschiedenen Dehnungen in die Länge, also Verlängerungen und Verkürzungen zu erklären. Diese nenne ich Stimmenregister. Hierbei bleiben alle übrigen Bewegungen, die auf den Ton selbst wirken, wie auch die Natur lehrt, immer die nämlichen. Wenn z. B. jemand hohl sprechen will, so darf er nur den Hals dehnen, oder wenn er recht gellend sprechen will, den Hals zusammenschnüren.

Man sagte vormals (Schocher letzterhe sogar Tonarten hiernach) die Vokale, oder vokalisirten Töne, stunden auf verschiedenen Stufen der

Tonleiter. Wäre dies der Fall, so könnte man sie nicht auf einem und demselben Tone sprechen und singen, und dies kann jeder an sich selbst leicht darnach versuchen, dass er die Vokale insgesammt auf einem und dem nämlichen Tone singen kann.

Einige Mängel der Stimme.

Bisweilen hören wir Sänger mit geschmeidiger, volltönender Stimme, denen es aber unmöglich ist, im Sprechen Melodie und Metall hören zu lassen. Eine zu grosse Reizbarkeit ihrer Stimmwerkzeuge dürfte die Ursache dieser Erscheinung sein. Sie können ihre Stimmwerkzeuge nur beherrschen, wenn sie singen. Dem entgegengesetzt besitzt mancher Mann eine metallreiche, beugsame Sprechstimme, und vermag dennoch nicht zu singen. Er glaubt, dass ihm das musikalische Gehör mangele, während er die tiefempfundenste Musik in seiner Deklamation bewährt. Bei ihm ist Mangel an Reizbarkeit der Stimmwerkzeuge der Grund. Beiden wird, jenem häufiges Sprechen in einer andern als seiner gewöhnlichen Stimme (ist diese tief, in der Höhe, ist sie hoch, in der Tiefe), diesem fleissiges Singen in einer, ihm sonst nicht gewöhnlichen Tiefe oder Höhe, eine zweckmässige Uebung sein.

Bei der Sprechstimme zeigen sich noch folgende Gebrechen insbesondere:

1) Mangel an Umfang der Stimme. Hier kann

vorzüglich der Versuch, mehr Töne fast nur gehaucht hervorzubringen, sie gleichsam erst zu denken und in den innern Stimmwerkzeugen zu fühlen, als bewährtes Hülfsmittel empfohlen werden.

2) Mangel an Mittel-Tönen. Diese Stimmen machen widrige Sprünge von der Höhe nach der Tiefe, und dieser Fehler ist mit der Beschaffenheit ihrer Organisation genau verbunden und nicht zu heben. Wo jenes Springen nicht widrig ist, bilden diese Stimmen das komische Stimmenregister, dessen auch künftig noch erwähnt werden soll.

3) Stete Belegtheit der Stimme, daher ein öfteres Räuspern das Gespräch und den Vortrag solcher Stimmen unterbricht. Hier giebt es nur Mittel, welche der Arzt verordnen kann. Um indess bei Vorträgen weniger beschwert zu sein, darf Zitronensäure, oder etwas Wein und dergleichen empfohlen werden.

4) Das Stottern ist bisweilen eine Folge der, wie man zu sagen pflegt, angeheften Zungenbande, öfterer aber die Folge eines Krampfes in der Stimmritze, noch öfterer in den obern Backenmuskeln. — Wenn der Krampf in dem Kehlkopf, das heisst in den darum befindlichen Muskeln sich zeigt, so hört man ein widriges Kreischen nebst dem Stottern; ist er in den obern Sprechwerkzeugen, so ist nur das Stottern unangenehm. In beiden Fällen kann der Arzt

nicht allein, sondern auch Selbstbeherrschung viel helfen. Um diese sich zu erleichtern, darf sich der Stotternde bisweilen, wenn er stottert, an den Kehlkopf drücken, oder auch ins Ohr, wie man wohl zu thun pflegt, wenn, nach dem Sprichworte, die Ohren klingen, und vor allem übe sich der Stotternde im langsamen Sprechen.

5) Das Anstossen mit der Zunge ist ein Fehler, den man an den Küstenländern und auf Inseln häufig zu hören pflegt, so wie das Stottern sich in sumpfigen Gegenden öfterer als sonst zeigt. Jenes Anstossen mit der Zunge rührt bisweilen von einer unverhältnissmässig langen Zunge her, bisweilen aber auch von der Gewohnheit, den Mund zu schliessen und innen die Zunge noch davor zu legen, damit kein Wind hineindringe. Darum zeigt sich auch dieses Sprachgebrechen am meisten an den Küsten und auf Inseln, wo häufige und heftige Winde wehen. In nördlichen Gegenden ist es häufiger anzutreffen als in südlichen. Singen und häufiges Sprechen der Selbstlauter sind die wirksamsten Mittel dagegen.

6) Das Wispern und Zischeln zeigt sich am häufigsten in sandigen Ebenen, und vorzüglich bei solchen, deren Zähne an der Oberkiefer ungewöhnlich lang sind. Ihnen ist das Sprechen, während sie Brennde kauen, als ein treffendes Hülfsmittel zu empfehlen.

7) Das Schnarren endlich, welches sich am

häufigsten in Gebirgsgegenden zeigt, ist theils die Folge eines Kropfes, theils eines falschen Gebrauches der Zunge beim Sprechen überhaupt, besonders aber einem Stosse der Luft nach der Nase hinauf zuzuschreiben. Die meisten Schnarrenden sprechen daher auch das ng wie das französische en aus, und stossen auch das k und ch nach der Nase zu. Mit Entwöhnung dieses Druckes nach der Nase hinauf bei den zuletzt genannten Buchstaben, müssen sie früher als mit dem r beginnen. Je langsamer sie sprechen, desto fühlbarer wird ihnen der Mechanismus ihres Gebrechens, und um so leichter entwöhnen sie sich dessen.

Zweite Vorlesung.

Hätte der Mensch nur einen einzigen Ton in der Stimme und für diesen nur eine Vokalform, wie er deren doch mehrere hat, so würde er schon durch verschiedene Stärke, verschiedene Gemüthszustände andeuten können. Drückt man nicht, wenn man es will, auf einem und dem nehmlichen Ton frohes Erstaunen und Furcht aus? Deutlicher aber, als durch die verschiedene Stärke des Tones, ist die Entwickelung des Gemüthes durch den Wechsel mehrerer, verschiedener Töne. Wenn man sich denkt, dass der Mensch nur einen Ton in der Stimme hätte, diesen aber bald als a, bald als e, i, o, u und so weiter gestalten könnte, so würde seine Sprache nur dem Verstande genügen können, aber nie dem Gemüthe. Erleben wir dies doch bei denen, welche, wie der Dudelsack einen Ton haltend, Worte sprechen, und wie jener dazwischen brummen. Wir verstehen, das heisst begreifen durch den Verstand, was sie sagen, aber auf unser Gemüth wirken sie eben so wenig als sie ihr eigenes Gemüth ausdrücken. Nur erst durch den Wechsel

verschieden hoher Töne wird Gemüthsausdruck und Wirkung auf das Gemüth möglich. Ist dieser Ausdruck vorhanden, dann empfängt auch die Eintönigkeit als Gegensatz eine Bedeutung für das Gemüth. Schon die Anrufung und Frage als zusammengesetzte Beziehungen auf Subject und Object zugleich (das Subject als das empfindende Gemüth gedacht) tragen einen Wechsel der Töne, tragen zwei verschieden hohe Töne in sich. Wenn man nun nach dem Allen sagen muss: Auf einanderfolgende Töne, nacheinander so angeschlagen, dass sie wiederum einen Zusammenhang, ein Ganzes bilden, heisst Melodie im weitesten Sinne des Wortes, so wird in schon engerm Sinne die eine Melodie, als das Anschlagen eines und des nämlichen Tones monotone Melodie, die andere aber, als der Wechsel zwischen verschieden hohen Tönen Melodie in noch engerm Sinne genannt werden müssen und von dieser ist zu sagen: Sie, als der Wechsel zwischen grössern und kleinern Räumen, (Anschauungen der Bewegung dem Raume nach,) ist deutlicher für das Gemüth, das Gemüth enthüllend, als der Wechsel zwischen Forte und Piano und deren Uebergänge das Crescendo und Decrescendo. Es muss Melodie vorhanden sein, damit diese um so kräftiger mitwirken können. Nur auf diese Weise bildet sich Musik, als die Grundlage des Gesanges wie der Sprache im Allgemeinen. Musik drückt aus in der Sprache wie

im Gesang. Das Wort in beiden beschreibt für den Verstand. Jener musikalische Ausdruck im Gesang heisst das Singende insbesondere, und in der Musik im engsten Sinne ist dieses der vorwaltende Zweck, daher dehnt man auch im Gesang die Worte mehr, giebt einzelnen Sylben mehr Töne, als ihnen da zukommen, wo im Sprechen bloss Beschreibung der Zweck ist. Jene Musik ferner angewendet mit Sprechtönen beim Sprechen bildet die Deklamation. Man könnte demnach alle Musik der Sprache in Beschreibung und Ausdruck abtheilen; allein sie greifen zu sehr in einander und Ausdruck tritt zu oft an die Stelle unerreichbarer Beschreibung, als dass wir jenen Unterschied streng durchführen könnten.

Wie also auch immer der Mensch durch Melodie, durch Form von Tönen und Lauten, durch verschiedene Tonstücke das Gemüth zu enthüllen und mitzutheilen vermag, zur Seelen-Entwickelung überhaupt bedarf er noch der Wortsprache, der Sprache des Verstandes, des Urtheils, der Vernunft. Wortsprache stellt einen Wechsel zwischen Vokalen und Konsonanten so auf, dass sie durch Pausen geschiedene Gesammtheiten darbietet, welche Zeichen der Beschreibung sind. Solche Gesammtheiten heissen Worte und jedes Wort müsste anfänglich als eine Sylbe zugleich betrachtet werden, denn nur erst mit der Idee Gesammtheit erwacht auch die Idee Theil. Worte sind beschreibende Zeichen, denen der

Ausdruck beigefügt wird. Sie können aber nicht naturgemäße Zeichen sein, ohne eine gewisse Aehnlichkeit mit den bezeichneten Gegenständen zu haben, oder, das Bedürfniss zu bezeichnen stützt sich auf das Nachahmungsvermögen. So gewiss das Bestreben der Etymologen in allen Worten aller Sprachen die Nachahmung des bezeichneten Gegenstandes, als den gleichen Entstehungs-Grund aller Sprachen nachzuweisen fruchtlos bleiben wird, weil dem Verstand allmählig von den nachahmenden Zeichen die blossen Skizzen genügen lernten, so gewiss bleibt doch der Grund aller Sprachen

1) Nachahmung des Hörbaren,
2) präsumirter Klang für die verschiedene, nur sichtbare Bewegung und
3) endlich eine gewisse, sei es auch nur rhythmische Analogie überhaupt zwischen Worten und solchen nur auf Geistiges sich beziehenden Begriffen.

Wie in dem Worte donnern der Klang des Donners nachgeahmt ist, wie man von den unbeholfenen, weiten Schritten des Elephanten nicht in hohen, sondern in tiefen Tönen spricht, und dagegen vom Zwitschern eines Sperlings nicht in tiefen, sondern in hohen Tönen, so drücken die Worte: plumper Schritt, wenigstens als tönende Grössen mit besonderer Form betrachtet, den plumpen Schritt selbst mehr aus, als wenn dieser sichtlich gemacht würde. Indessen, durch die

glücklichste, jetzt aber durch die, dem Verstand entspringende Ausbildung der Sprache unmöglich gewordene Enthüllung der Beziehung jedes Wortes zu seinem Gegenstande wird wenig für den Begriff und wenig für den Wohllklang der Sprache gewonnen. Jener hat nun die Zusammensetzung gefunden und für den Wohllklang können wir nach freiern, höhern Gesetzen als nach denen arbeiten, nach welchen aufstrebende Sprachen ihre höchste Schönheit in die möglichst treue Nachahmung der Natur setzen.

Die grösste Kindheit der Sprache, welcher das Wort fremd ist, nehmen wir am Kinde wahr, wie es sich zuerst durch regellos wechselnde Laute und Vokale, dann durch Vokale voller Ausdruck, voller Gefühl, dann durch eine selbstgeregelte, nachahmende und endlich erst durch das Einstimmen in die Sprache anderer allgemein verständlich werdende Sprache entfaltet. In der Kindheit der Sprache zeigt die Menschenseele sich ähnlich der Thierseele, ob ihr gleich höhere Fähigkeiten als dieser angeboren sind. In jener Unbehülflichkeit der Sprache hat der Mensch vieles mit dem Thiere, besonders mit dem Singthiere gemein, und man könnte sagen: Es giebt eine Rede im weitesten Sinne dieses Wortes, welche der Mensch mit andern Singthieren gemeinschaftlich besitzt. Jene allgemeine Rede entfaltet in eine gemeinschaftliche Musik und in eine gemeinschaftliche Tonsprache mit

vokalisirten Tönen. Wie z. B. Hunde die Gesten, Mienen und Töne ihrer Wärter, als allgemeinen, gleichsam lautsichtausdruck verstehen, so geben auch sie sich ähnlich dem Wärter zu erkennen. Die nächste Stufe der Vervollkommnung dieser allgemeinen Rede zeigt sich in den Interjektionswörtern, die sich deshalb auch in allen Sprachen ähnlich sind. Noch vollkommener und unverkennlicher gleichsam geworden, zeigt sich jene Rede, wenn gebildete Menschen von verschiedenen Sprachen sich einander nur durch Mienenspiel, Gestikulation und Deklamation verständlich machen wollen. Die allgemeine Sprache ist daher auch die sinnlich-geistige Mutter aller Sprachen und der Keim der Deklamation in allen Sprachen.

Die Kindheit der Sprache können wir auch an dem Kranken wahr, z. B. an dem Taubstummgewordenen. Wie zärtend ist sein Ton der Reue, wie zart seiner der Liebe, wie feurig sein Ton der Freude! — Das ist Keim der Deklamation.

Vokale und Konsonanten, wie die Interjektionen erweisen, können also nie dem Gemüthe angehören, wenn sie mit den Merkmalen des jedesmaligen Gemüthszustandes hervorgehen. Aber an den Interjektionen ist auch wahrzunehmen, dass das Gemüth sich bei seinem mehr der Vokale als der Konsonanten bedient. Im Deutschen haben wir nur einige Ausnahme, welche aus Kon-

erinnern konnte, das: Sr, nämlich, welches Schweigen, Stillstand oder leidliches Kommen andeutet und gehören. Dieses ist recht eigentlich dem Verstande zugehörig, geht von einem bestimmten Wollen und nicht von der Empfindung und nicht vom Gefühl aus. Treten wir nun zu den Sprachen selbst, dann zeigt auch hier sich eine Menge willkührlich und nachahmend aufgenommener Konsonanten, und hieraus darf man denn schliessen: Der Ton oder Vokal gehöre mehr dem Herzen, der Konsonant mehr dem Kopfe zu, wenn man so Empfindung und Urtheil bezeichnen will. Brechen und schließen wir durch Worte für den Verstand, so schlägt der Ton reicherer Sprache auf der Tonleiter dieses das Herz mächtig, und auch einen unbeschreiblichen Zauber übergt das Herz in jedem einzelnen Ton, welcher freudt und rührt. Darum ist es uns z. B. möglich, den, der uns weh machen will er klage, während er uns liebt, doch zu erkennen. Es giebt eine Magie, einen mildernden, verschönernden Schimmer gleichsam der Blicke und Töne, in welchem sich die Gemüther umfassen und umfassen, aber es giebt nur einen durchaus klaren Blick des Wortes, nach welchem sich der Verstand hinwendet, ihn erkennend und immer nur sich selbst begreifend. Wohl dürfen einige sagen, der nicht um der Wortsprache, um der Entwickelung seines Urtheils Willen die Tonsprache, die Sprache der Kindheit und des Ge-

mäßig verlaufen, wie dies nicht selten bei einem unregelmäßigen Zusammenstoße der Fall ist.

Sind es die Anordnungs-Wörter, welche die Wortfolge regeln soll, weil sie aus dem Tone selbst hervorgehen, so darf es darauf ebenfalls ankommen, die Stellung der Zusammensetzungen und ihrer Teile für sie, denn für Satzungen und dann, und ganz besonders die Eigennamen. Nun werden diese Anordnungswörter, worüber Erfahrung im engern Sinne als auch Überlegung mit einfachem Nachdenke die Regeln finden lassen, nur wenige sein, will, soll, hat, gibt, nimmt, kommt, heißt usw. Diese folgen Pronomen, worüber eingangsweise (ich, du, er) als auch persönliche und dingliche unterscheidbar (mein, dein, sein) denn die Bedingungs- denn die Bedingungs-Wörter, nicht denn die Zeitwörter und endlich die Artikel. Sein Verwandtschaften aber jedoch die Regeln ausgenommen, auch denn er bleiben.

Der Endlaut der Silben auf die Bildung der Sprachen so maßgeblich und, wenn man bemerkt, daß sie auf dieselbe Gestalt, so ganz selten in den verschiedenen Sprachen angetroffen wird, so kann man keine andere Stammsprache, als die annehmen, welche in den Wurzeln so sich gegründet ist und die ich als die Kindheit aller Sprachen erblicken. Eine Stammsprache aber, wo wo nur vollständige Wörter denken von einem Volke und nur einen Gegenstand bezeichnen, dieses wird unmöglich, wie viel auch heute

Stelle angeführten worden ist. Die Schuldklage über Eigentum entsteht dann, wenn der Besitzer gegenüber dem, gegenüber er den Besitz gehabt, gegenüber ist. Wenn der Besitzer über gewesen ist, oder wenn die Eigentum der Besitzer und sich verwirkt, wie die Verjährung sich auch ebenso verhält. Die Schuldklage des Eigentums sind wenn, dass die Besitzer Klage an den Besitzer hat sich ebenso sind, die Verhältnisse Besitzer durch die Eigentum sich ebenso sind ebenso sein. Die Schuldklage über Eigentum gibt sich sich an die allgemeinen Schuldklagen über Besitzverhältnisse haben. Wenn Schuld und Besitz an gleiche Personen für die Besitz Klage gründen ist. Die Verschiedenheit der Eigentum über sein sein sich den verschiedene Wesen, Schuld und Schuld ist a. a. so haben, und Sie so es, wo die Klagen auf die Personen der Eigentum verschieden verschieden werden. Wer sich z. B. die Sache, Kaufe und Sachen sein verschiedene vorgekommen. Wie ist verschieden Wesen Schuldklagen die Klagen? Die Klagen Besitzen spricht sich die Kaufe verschieden, verschiedene und verschiedenen sein, sie sein dem verschieden Wesentl. Wenn es sie Schuldklagen, und ganz sich Dinge sie sie Sachen Wesen angehören. Wie Sachen Wesen Sachen Wesen sind Eigentum angehören haben? Welche Wesen sind, welche Personen sich die die Personen Sachenklagen verschieden, verschieden sich

dafür angeführt werden ist. Die Aehnlichkeit aller Sprachen endlich liegt nur darin, dass sie von Menschen gesprochen werden, gleichviel wo diese gelebt, gleichviel ob Affen der Aehnlichkeit aller gewesen sie, oder nicht; die Aehnlichkeit der Menschen und mit ihnen, wie der Verbindungsfähigkeit sich auch überall ähnlich ist. Die Aehnlichkeit der Sprachen liegt ferner darin, dass die innere Struktur von den Menschen her sich ähnlich sind, die Verbindung derselben durch die Sprache sich folglich auch ähnlich sein muss. Die Aehnlichkeit aller Sprachen geht endlich auch aus der allgemeinen Aehnlichkeit aller Menschenbrüder hervor, deren Gefühl und Verstand an gleiche Gesetze für die innere Form gebunden ist. Die Verschiedenheit der Sprache aber wird nur mit den mannigfalten Stämm, Volk und Erdstrich u. s. w. hervor, und hier ist es, wo die Klima auf die Formen der Sprachen mannigfalt wirksam einbricht. Wer sind z. B. die Worte Liebe und Hass mit einander vergleichen. Wie ist zwischen diesen Aehnlichkeit der Klänge? Im Klima Italiens spricht sich die Liebe ähnlicher, stammender und sympathischer aus, als unter dem nordischen Himmel. Hier ist es heimlicher, und passt mit diesen ist in heißen Worten angedeutet. Wie können diese heißen Worte einen Hyazin angeben haben? Heiße Worte also, welche Thaten sind, die der Verstand der Gesetzmässigkeit erblickt, müssen wir

wie Brummen und Summen u. s. w. auch metrisch die Gegenstände nachahmen, welche sie bezeichnen? Wer kann leugnen, dass metrisches Verhältniss auch in sichtbarer Bewegung vorhanden ist? Wer kann leugnen, dass, da wir doch, wenn wir nicht Bilder mittelst der Phantasie denken, nur nach einander d. h. unter der Bedingung der *Zeit* denken, unser Denken selbst praktisch als Bewegung betrachtet werden müsse, an welcher also auch metrisches Verhältniss nothwendig vorhanden ist? Sind es Nerven, die als sinnliche Werkzeuge beim Denken thätig sind, so ist ihre Thätigkeit Bewegung, und alles was von Bewegung überhaupt gilt, muss auch von der Bewegung der Nerven gelten. Auch in ihnen muss eine Uebereinstimmung zwischen Form und Materie vorhanden sein, auch in ihnen müssen diese Uebereinstimmung, als zum Bild der Einbildungskraft, zum architectischen oder plastischen Gebild geworden gedacht werden können, und alsdann haben wir den Begriff der Alten vom Rhythmus gefunden, welcher jene Uebereinstimmung eben sowohl in den Tönen, als in den Bild-Künsten aufsucht. Wenn man gewohnt ist, eine *Periode* als Einheit der Bewegung zu denken, so erscheint das rhythmische Verhältniss im Allgemeinen nur eine zwiefache Gestaltung, entweder als Thesis, oder als Arsis. Jene Thesis ist die zusammengehaltene nach einer Richtung hinstrebende Bewegung, die Arsis aber [illegible] auch

Aufsuche genannt) die neue, durch Abstellung veränderte Bewegung. Eine Formel also, die [illegible] gedacht in Theile, handelt diese Bewegung in diesen Theilen aus punktirten, oder verschiedenen Linien. Die Formeln aber die [illegible] gedacht, so giebt dies die Axen. Die in a beginnende Bewegung gilt somit von nach b, nämlich punktirter oder neue abstrahirter Bewegung, diese bekommt sie, gleichsam durch einen Abstoß in b, ihre Umgestaltung nach c. In dieser dieser die Axen, diese betrage auch die ihr folgende Bewegung. Die Entwicklungen der Bewegung, welches durch Axen bestimmt wird, ist's daher auch, welches die beiden Hauptstoffe einer Linien, bei denen Einschnitte verbunden und sogar jede Kugeln im Uebrigen vereint die Stelle einer Axen ist. Lese man:

Im Umfreden Leben wachs,

oder:

Herr im | Anfang | schuf die | Erde,

so giebt hier nur Theile in beiden Bewegungsarten, die neue punktirt, die andere verbindet. Lese man aber:

Es | rollen und | rinnen die | Stunden; |

oder:

Wenn mit | grenzgiftenen | Augen

so sieht in beiden Fällen Axen vor uns. In der ersten Zeile an einer Kurve, im zweiten an Länge und Kurve beachtend. Lese man:

Draußen in dunkler Kühle, der von breitblättrigen Linden,

so ist das, auch Kühle eine niedersteigende Bewegung, welche beide Theile des Verses mit einander verbindet. Liest man:

Wenn der Schimmer von dem Monde
nun herab in die Gefilde winkt,

so ist eigentlich das ganze, erste *Zeile* als eine *Reihe* zu betrachten, welche die zweite *Zeile* nothwendig macht und sogar die auch, in dem bekannten klopstockischen Gedichte folgenden *Zeilen* der ersten Stanze nothwendig haben, weil die niederwärts gehende Bewegung, durch diesen lustigeren *Abschlag* gleichsam, um so mehr Kraft bekommt und daher um so später zur Ruhe sich neigt.

Es möge Niemanden nicht befremden, wenn ich nun in dem rhythmischen Verhältnisse, gleich metrischen, oder Tonformen auf prosodische und accentuische zurückgeführt denke, z. B. den Spondeus für eine Modulation des Trochäus betrachte und ferner glaube, daß jene beiden Grundformen sich nur in den mehrsylbigen Tonformen wiederholen.

Mehr von den metrischen und rhythmischen Verhältnissen zu sagen, kann hier der Ort nicht sein. Eine allgemeine Betrachtung, oder die Lehre vom Styl insbesondere würde die nähere Ausführung dieses Kapitels erfordern.

Sprache als Musik betrachtet.

Wenn man die Sprache als Musik betrachtet, so zerfällt sie in drei Haupttheile.

Den ersten nenne ich grammatikalische,
den zweiten, prosodische,
den dritten deklamatorische Musik.

Der erste Theil beschäftigt sich mit der richtigen Aussprache der Buchstaben, mit dem grammatikalischen Akzent, mit richtiger Artikulation und mit den Pausen der Interpunktion. Der zweite Theil giebt die Regeln in Beziehung auf den Vortrag des Verses als solchen, der dritte ist's, mit dem sich dieses Buch vorzugsweise beschäftigt.

Wiewohl die beiden ersten Haupttheile den dritten als Mutter erkennen müssen, so sind sie doch allmählig zwei so erwachsene Töchter geworden, daß man sie ganz getrennt betrachten muss. Gesetze für ihre Schönheit sollen daher gesondert von den Gesetzen für die Deklamation aufgestellt werden. Allein, warum sollten wir hierbei nicht zugleich unsere Sprache näher in's Auge fassen? Ja, es sei mir erlaubt vor allem unsere deutsche Sprache überhaupt, in hierher gehörigen Rücksichten, näher zu betrachten um auf sie sodann allgemeine Gesetze anzuwenden.

Vergleichung der deutschen Sprache mit einigen andern.

So oft hört man die italienische Sprache der

teutschen darum vorziehen, weil jene gesangreicher, melodischer sei. — Der Italiener ist wirklich melodischer zu nennen, als der Teutsche, jedoch nur in so fern, als man hiebei unter Melodie nicht das Umherschweifen auf der Tonleiter, sondern nur die Neigung zum Gesang versteht, denn übrigens sind, wie die Erfahrung lehrt, die Teutschen vorzugsweise musikalisch, obgleich ihr National-Karakter sich auch hierin sehr von dem der Italiener unterscheidet. Sehr wahr ist es hingegen, daß das Sprechen der italienischen Sprache gesangreicher, als das der Teutschen ist. Das heißt: Die italienische Sprache läßt in mehreren Wörtern, als die teutsche Sprache zu viele Vokale, ohne Konsonanten dazwischen auf einander folgen, endigen mehr Wörter mit Vokalen, als die teutsche Sprache, und veranlaßt dadurch häufige Sprünge und schleifende Uebergänge von dem, schwächerer und matterer Bewegung fähigen Sprechton in den anderen, nur des grösseren Intervalls fähigen Gesangton. Sie macht also halb grosse, halb kleine, macht keine gleichmässige Schritte. Dagegen schreitet der wirkliche Gesang gleichmässig und nur mit grossen Schritten. Die Sprache aber, wenn sie den Karakter des Schönen haben soll, muss auch gleichmässige, nur kleinere Schritte machen, als der Gesang. Eine Mittelgesang-Sprache, von welcher sich auf den Italien. Bühne Spuren finden sollen, ist doch nur ein gleichmässi-

eigne Wechsel zwischen Singen und Sprechen, und daher eben so wenig schön zu nennen, als der Gegensatz einer völligen Consonanten-Sprache, wenn es andere eine solche gäbe. Als Sprech-Sprache steht demnach die italienische diesem keineswegs näher, als die deutsche, weil sie lange so diese zum Gesange verleitet. Als Sprache für den Gesang kann man ihr gern den ersten Rang. Weiß aber hat die italienische Sprache auch in Sprechen wie alle, welche sich der Mittelgut-Sprache nähern, die besondere Vorzüge vor der energischen, daß sie sich minder langer Worte bedient, weniger Consonanten zusammendrängt, weniger Diphthonge hat, als rauh-Laute selbst seltener, die Vokale o und i gern als Abwechslungen mit e, und welche harte Consonanten, wie k, g, t, s und z, als Gegensatze der Vokale gebraucht.

Diese Vorzüge hat die französische Sprache ebenfalls vor der energischen voraus, wie alle südlichen vor den nördlichen Sprachen. Beide, italienische und französische Sprache, und selbst die englische haben auch viele zweisilbendige Wörter als wir. Die französische Sprache kennt dagegen einige Vokale weniger, als die deutsche, und, wie sie überhaupt dieser weit nachsteht, sind die Konsonanten und die grammatikalischen Formen. Diese macht die Zusammenziehungen sehr, keine Silben, so daß die Sprache überreich ist, unverständlich. Die Mannichfaltigkeit

der Versmaasse, also den verschiedenen Wechsel zwischen kurzen und langen Sylben, haben wir unstreitig vor allen lebenden Sprachen voraus, und mit der alten griechischen gemein. Möge diese schöne Gemeinschaft doch nicht etwa Vorkündigerin des Absterbens der deutschen Sprache seyn! Die französische und englische Sprache stehen aber auch der deutschen insbesondere auch in der Reinheit des Reimes nach. An musikalischer Melodie weicht die deutsche Sprache keiner, und den italienischen sind wir darin vielleicht überlegen, denn alle konsonantenreichen Sprachen melden mehr, als die vokalreichen.

Der Engländer will sein Wesen durch Accentuation in der Deklamation mildern, der Franzose seinen Mangel durch den großen Gegensatz eines tief aus der Kehle gezogenen Pathos verbessern. Man wirft uns die grosse Anzahl der e vor, die Franzosen haben deren aber nicht weniger als wir. Um übrigens das Verhältniss der Vokale und Konsonanten in mehreren Sprachen einigermassen vergleichen zu können, habe ich aus vier lyrischen Gedichten, deutsch, französisch, englisch und italienisch, 100 auf einander folgende Worte herausgehoben, darin nach der Aussprache, nicht nach der Schreibart, die gleichen Töne und Laute aufgezählt, und Folgendes gefunden:

Deutsch.	Franzöf.	Englisch.	Italien.	
6	57	40	8	23	
66	6	—	6	—	Das Franzöſiſche au gehört zum o.
7	33	37	30	33	
67	—	3	6	—	Im Franzöſiſchen das e, z. B. im Worte c'ôté und o im ſein.
68	23	—	22	—	Hierher auch das engliſche I und Y, nach Verſchiedne der Ausſprache.
69	1	—	—	—	
70	6	—	—	—	
1	24	20	24	26	Hierher auch hauptſächlich das engliſche y.
10	3	3	—	—	Hier iſt das Franzöſiſche ou und ow hergenommen worden, wo es dem ow ähnlich ausgeſprochen wird.
0	5	23	22	62	Hier iſt das Franzöſiſche au mit aufgeführt.
00	—	0	—	—	
65	0	6	—	—	Das Franzöſiſche o gehört hierher.
9	66	9	8	17	Hier iſt das Franzöſiſche eu und das engliſche ew mit hinzu gezählet.

		Russisch	Griechisch	Hebräisch	Italiänisch	
	h	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	
	ch	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	
	f	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	Bisweilen auch ph.
[illegible]	g	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	Das teutsche g in dem Worte eigen unterscheidet sich von dem g des Wortes groß. Im Französischen das g in songe vom g in ingrat. Im Englischen das g in page von dem g in great. Im Italiänischen das g in giorni von dem g in guidi. Die letztern sind allemal verschlungen.
[illegible]	j	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]	
	k	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	
	sch	[illegible]	—	—	—	Das italiänische ch gleicht ch dem teutschen k, z. B. in: per che?
	th	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	
	tsch	[illegible]	—	[illegible]	[illegible]	Das englische ch gleicht dem teutschen tsch, wie diesem auch das italiänische ce ähnlich, wenn auch nicht gleich ist, z. B. lucia.

Laute	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	
ch	8	11	6	18	Das samskritische c, bisweilen, und q und cc das indostanische c, ch u. cc gleichen dem k.
l	18	80	9	29	
m	20	9	19	18	
n	26	72	28	28	
p	6	22	6	18	
q	—	—	1	8	
r	18	87	38	29	
s	8	28	19	14	Das samskritische s bisweilen.
sc	—	—	—	2	Auch das indostanische s zuweilen.
t	5	1	6	1	
u	16	20	11	20	
v	2	—	2	—	Das samskritische und indostanische v gehören zum w.
w	6	5	6	9	
x	—	5	1	—	
y	—	—	6	—	
z	8	—	—	6	Das indostanische z bisweilen.
zz	3	—	—	1	Das indostanische zz.

Die 299 803 298 Töne und Laute.

Als ich aber die Schriftzeichen, die Buch-

andere einzelne zählte, lehrte ich folgendes Verfahren:

Russia Prussia Baden Saxonia
421 424 289 422

Wörter aus einem Buchstaben waren darunter:
— 8 7 4 E. erwarb sich nun selbst, daß unter mehr als 100 Wörtern auch die fremde Sprache einhundertmalige Wörter habe.

Wörter aus zwei Buchstaben:
6 23 22 18

Wörter aus drei Buchstaben:
33 26 19 21

Wörter aus vier Buchstaben:
4 6 14 22

Wörter aus fünf Buchstaben:
26 8 22 8

Wörter aus sechs Buchstaben:
22 22 27 2

Die langen Wörter waren diesen von Wörtern, Eigenschaften waren nicht darunter; hatte in Frankreich 11, Preußischen 9, Englischen 8, Italienischen 21 Buchstaben.

Vor allen Nationen wird es den Franzosen angerechnet, daß sie die natürlichste Sprache besitzen, daß sie wenige gleichlautende und wenige unregelmäßige Wörter haben, als Andere. Daraus rühmt man es so sehr der französischen Sprache, daß sie zum Umgange empfehlen,

geignet als die deutsche sey, mit Leichtigkeit
tonisch zu seyn. Ich rechne zwar jede Sprache,
in der Bedeutung einzelner Worte, eigenthüm-
liche Vorzüge zu, aber die Vollkommenheit liegt nicht
in der Sprache, sondern im Volkscharakter. Nicht
in unserer Sprache, sondern in unserm Gemüthe
liegt es, dass wir die Stunde noch durch die Ar-
tikel: am, es, sie, der, das, ein, mit dem Singular
unterscheiden. In der verschiedenen Gemüthsart liegt
es, dass bei einem Kompliment sich niemand mehr
denkt, als ein Tausch, niemand weniger, als ein
Franzose. Dem Letztern aber macht das Wort ge-
rade einen Kompliment aus, und darum richte
er sich die Wahl der Worte. Gewiss! unsere
Sprache ist reich, in Kraftwort und sonstig, der
ernsten Betrachtung, der grossen Kraft, der
schönen Milderei fähig, und steht unter den
Mundarten da die erste, denn Mark und der
Wahrheit am fähigsten da. Leider aber sind wir
Deutsche so arm, die wir am wenigsten besitzen
und nicht genug achten. Lasst sie die hun-
dert gebräuchlichen Worte der deutschen, katholischen
Stolberg, in der Vaterländischen Museum beim
Biehn. Leider sind die Deutschen auch, ungerech-
ter ihrer schönen Sprache, doch weit bessere
Schreiber als Sprecher. Leider gehen unter
uns nicht Aussprachen, als bei irgend einem
Volke.

Von den deutschen Mundarten.

Sprachgebrechen, wie deren einige am Schlusse der neuen Verfassung angeführt werden, müssen ganz gewandert von den Mundarten oder Dialekten betrachtet werden, denn sie kommen in allen Mundarten vorhanden sein.

Wie viel wir auch in Deutschland Mundarten besitzen, so lassen sie sich doch auf folgende vier Hauptarten zurückführen:

1) Der **fränkische Dialekt**. Er herrscht in Flandern, Holland, Belgien und am Oberrhein. Alle Vokale werden überzeitig lang gelesen, Doppellaute wie ai, ei u. s. w. werden so wie in ihre Bestandtheile zerlegt, und doppelte Konsonanten werden weich, einfache hart ausgesprochen. So z. B. schreibt man Brenne um so als Brenne, und schreibt Ele um so als Elle aussprechen.

2) Der **sächsische Dialekt** im Sachsen, der so viel sagt, weil er vorherrschend den weichen Konsonanten gebraucht. Hier wird nun an die Stelle der Doppellaute einfache. Z. B. ai für mein, Ohr für Auge, schreiben für schreiben. Die Konsonanten ingemein, bis auf das g spricht man so weich aus. In Obersachsen hat man ein w statt b, und statt g nur h.

3) Der **niederdeutsche Dialekt** zeigt sich in Oldenburg, Schlesien, Preußen und Oesterreich besitzen ihn. Alle Wort- und Sprachfolge-

Sylben werden verschluckt und dagegen die Consonanten oft weggelassen, um desto mehr im Gesumme zu singen. Z. B.: O mei Gott ja wie sepus s'omma's g'gang'n! Dieser Dialekt, wie der erste, hat auch den *Zischlaut* sehr häufig.

6) Der vierte Dialekt ist der niederdeutsche und zeigt sich im Westen von Deutschland, am Niederrhein, an der Weser und Elbe. Alle Vokale klingen dunkel. Z. B. a wie ä, und ae, a, wie oe, ie wie ui, und der *Zischlaut* wird in ein schneidendes s verwandelt. Z. B. Graeb statt Grab, Garen statt der Garten, südlich statt südlich, swarz statt schwarz.

Die Sprache des gesellschaftlichen Lebens wird überall durch die Bequemlichkeit vollkommener und mangelhafter Organe beherrscht, nicht selten entstellt, und dadurch gehören die allen herrschende Gemeinheit, die Verstümmelungen als Grundgesetz anzuerkennen. So entstehen die unzulässigsten Aussprachen und Schreibarten, und es sind sie auch unter uns entstanden. Nicht anders geht es dem Wechsel der Töne, geht es der Melodie im Sprechen. Wir finden, dass jeder mit seinen Tönen wechselt, wie es ihm am bequemsten ist, und darum müsste man wissen auch, es sey dieser Wechsel kein höheres Schönheitsbewußtseyn zu befriedigen fähig. Man nennt das Sprechen, wie es jedem bequem ist, gewöhnliches Sprechen, führt das Sprechen, was einem der Schnabel gewachsen ist. Ist dann das com-

seine Gemüth selbst so bequem? Wären wir Deutsche noch immer im gewissen Sinne Barbaren zu nennen? In manchen Gegenden Deutschlands kann man einzelne Melodien-Sätze als allgemein gültig annehmen, die man in andern Gegenden wiederum ganz verwirft. So in Obersachsen, besonders in Leipzig, fängt man gern die Periode mit einem musikalischen Auftakte an, und nicht geachtet der entschiedenen Bestimmungen der grammatikalischen Musik der Sprache, kann man schon an jenem Auftakte den Obersachsen leicht erkennen. In Oesterreich ist dieser Auftakt auch gültig. In Franken und am Rhein wirft man dagegen gern die Mitte einer Periode zugleich in die Höhe.

Schickliche Mittheilung ist der Hauptzweck der Sprache des gemeinen Lebens, und, die Worte verständlich ausgesprochen, wird dieser Zweck schon erfüllt, die Melodie möge seyn wie sie wolle. Anders ist dies aber in der Kunst. Hier soll die Sprache zum Kunstgebilde erhoben werden, und dies fodert nicht allein vollendete grammatikalische und prosodische, sondern auch, nach musikalischen Grundsätzen aufgestellte deklamatorische Musik, mit allen Bewegungen, vom leisesten Sprechton bis zur Grenze an den Gesang.

Es ist schon von Mehreren der Wunsch ausgesprochen worden, daß eine Akademie der Wissenschaften, oder eine vaterländische Hauptstadt

auch in Deutschland eine, über jede Provinzial-Mundart herrschende Aussprache anstellen möchte. Zu gutem Glück ist die, einer jeden sich erweiternden Vervollkommnung fähige Sprache selbst, welche sich gegen ein Joch dieser Art sträubt. Unsere Sprache ist auch so dichtig und abgeschlossen für Wissenschaft, Poesie und Umgang wie die französische, bei der letztern ist daher ein Leitern unmöglich, bei der unsrigen aber nicht. Dagegen allerdings lassen sich Grundsätze finden, nach denen alle Sprachverbesserung vor sich geht, und wenn jeder Deutsche, der zur Sprachbildung wirkt, sie vor Augen hat, so wird sich unsere Sprache stets verbessern. Solche Meinungen will ich hier dem aufmerksamen vorlegen.

a) Wir sollen wenigere nach dem Klange der Worte, als a) nach ihrer Wichtigkeit, und b) darnach fragen, dass nicht gleichklingende Worte von verschiedener Bedeutung entstehen. Wir sind in so fern schuld an ey mit ei zu verwechseln. Dem Wenigerlesen wird es freilich eben so schwer, den Unterschied zwischen wie und wie zu lernen, als diesen durch besondere Mittel zu machen. Wahre Verbesserung und Vervollkommnung der Sprache aber muss voraus, dass wir allmählig auch diese schreiben, und dann auch diese mehrere Gemeinlichkeit der Schrift lernen.

c) Je zusammenhängiger wir in Klängen wer-

den, denn mithin sollte auch die Schrift werden. Die grössere Mannichfaltigkeit der Sprache aber schadet denn doch, dass wir in unserer Sprache, nach deren Kunstbau, die Aussprache der einfachen Vokale auf ihre einfachsten und schönsten Formen zurückführen, indem für uns die blinde Nachahmung der Natur durch den Klang gar nicht mehr Zweck seyn kann, nachdem wir so weit in unserer Bildung bereits gekommen sind, dass Worte als Stimmen nicht mehr als [illegible] Gemälde zu betrachten sind. Wir sollten also a, e, i, o und u überall gleich aussprechen, und für unsere Doppellaute eigenthümliche Schriftzeichen aufstellen.

2) Wir sollten schon die Kinder zu deutlicher Articulation gewöhnen, welche vorzüglich begünstigt wird, wenn man mit grösserer Fertigkeit in dem Vordermunde zu sprechen sich bemühte. Wir können dies, weil wir keine Nasen[illegible] haben, und durch dieses Sprechen im Vordermund fallen die [illegible] [illegible] Buchstaben alle hinweg, welche eigentlich nur Belege der Bequemlichkeit und Unbeholfenheit der Stimmwerkzeuge sind.

Dass eine allgemeine sich verbreitende Ausbildung der Sprache zu wünschen sey, wer wollte es bezweifeln, da mit dem freiern Blick der Geist selbst freier wird, und Veredlung der Menschheit eben so sehr Zweck ist, als sie von Weltweisen [illegible].

Nach jenen Maximen und zur Veredlung der Sprache überhaupt lassen Sie uns jetzt, so weit es hierher gehört, unsere Sprache näher in ihren drei Haupttheilen betrachten.

I. *Von der grammatikalischen Musik der teutschen Sprache,*

und zwar hier wiederum, nach ihren Theilen;

A. Von der *Aussprache* der Buchstaben.

B. Vom grammatikalischen *Akzent*, und zwar
  a) vom übermäßigen Dehnen der Langen,
  b) von der allzu heftigen Kürzung kurzer Sylben, oder dem Verschlingen der Sylben.

C. Von dem *Absetzen*, welches die Sylben und die Worte sondert.

D. Von den Pausen der Interpunktion.

A. *Von der Aussprache einzelner Buchstaben.*

Selten in Teutschland trifft es ein: Je südlicher, je [illegible] und gemächlicher ist die Aussprache!! Im südlichen Teutschland spricht man mehr durch den Ton, weniger durch das Wort als im nördlichen. Die Vokale [illegible], deren wir Teutsche [illegible], aber nicht mehr als jedes andere nördliche Volk haben, [illegible] grammatisch im Süden schöner, reiner, [illegible], als in Niederteutschland. Die Konsonanten

eher spricht man ihn bestimmter, schärfer als im Norden. Die allgemeinen Regeln für die Aussprache sind:

a) Jeder Buchstabe muss nach seinem eigenthümlichen Klang gehört werden, schreibe daher keinen Buchstaben, den du nicht auch aussprichst. Es ist doch auffallend, dass man sich lange Mühe gegeben hat, Wörter die Kinder rechtschreiben, ohne zu fühlen, dass die Kinder beim Buchstabiren oft sich darüber zu verwundern Gelegenheit bekommen, wie wir manche Wörter schreiben und verschieden aussprechen. Auch ist befremdend, dass man [illegible] zu gehen Buchstaben, welche nur Zeichen der Verlängerung eines vorhergehenden waren. Wie z. B. das H. Wie das H ausgesprochen kann wenn es ein Wort beginnt, muss sich sehr wundern wenn man im Worte gehört verlangt, so sollte es nicht hören lassen, sondern das Wort aussprechen als [illegible] geschrieben wäre.

2) Kein Buchstabe darf mit dem andern verwechselt werden. Wie oft werden e und ä, ö und ü verwechselt!

3) Man muss die Buchstaben für sich bestehend aussprechen können und vollkommen richtig, um sie auch in den Silben auszusprechen. Die Lesemethode, welche mit dem Silben- und Wortklang beginnt, führt eine völlige Zusammenschmelzung der Klänge herbei.

4) Man muss übrigens so deutlich sprechen

Buchstaben in den Wörtern sprechen, dass die ein Taubstummer an der Bewegung unserer Lippen ablesen kann. Im gewöhnlichen Leben sind die abwechslungsbewegungen zu unbeweglich. Diese gleichsam schlaffen Muskelfibern des Sprechens sollen ich zuerst an der vollendeten ausgezeichneten Bildhauerin, Madame Rendl-Schütz wahr. Ihre Schülerin, Fräulein Beck zu Berlin, ist diesen Beispiele schnurstracks gefolgt.

2. Von den Vokalen insbesondere.

Da die Vokale nichts anders als vollendete Töne sind, so gehören sie mit hierher. Unsere Vokale sind demnach a, ä, i, o, ö, u, ü, ai, au, äu, ei, eu, ie, oi, ui, ü, j, y. Es versteht sich der Aufmerksamkeit, warum hier so allen Sprachen und ihren Lehren die ä als die erste Buchstabe des Alphabets aufgeführt wird. Mich dünkt der Grund sey eine im Gefühl gegründete Anschauung, dass es, bei reiner Aussprache, von allen Vokalen die nächste sey, die heisst, die schlicht, bei welchem unsere Sinnesorgane die ihnen möglichst schlichte Form oder Richtung annehmen. Wie aber die Elemente überhaupt sie, die nicht auch Lautbegriffe, Mittle und Grundbestandtheile sind, und so wird diese Vokal auf unsere Ehe.

Die ä schlägt in Umschlaut sich Verwandlungen. Schon spricht die Tänzelin wie e wie in Amerika, auch weniger wie in Adler

beim e werde er breiter und spitziger, und beim i am spitzigsten. Dagegen beim o werde er oval, dem Kreis am nächsten und enge, beim u kreisförmig und am engsten.

Unleidlich wie die unreine Aussprache des a ist die des e, welches so oft mit ae und dieses mit jenem verwechselt wird. Hier zeichnen sich die Schwaben und Rheinländer lobenswürdig vor andern Teutschen aus, denn sie lassen wenigstens das e vor dem h als e hören und sagen ehren, wie gehen und stehen. Der Brandenburger aber verwandelt die Ehre in Aere und die Aehren in Eren. Aber es giebt Worte, in denen wir durchaus die Schriftzeichen e und ae gegen einander umtauschen sollten, weil durch ganz Teutschland dieser Tausch im Munde wirklich schon Statt findet. So z. B. wenn man sagt: ich gebe, so spricht man das erste e nicht aus wie das erste lange e in: ich gehe, sondern man spricht überall in Teutschland ich gäbe. Will man aber sagen: dass ich gäbe, so spricht man das ae ganz wie das erste e in gehen aus, oder wie in Obersachsen und Brandenburg als ee. Wie willkührlich man mit der Aussprache des e wechsele, wird in dreisylbigen Wörtern, aus e gebildet, fühlbar, z. B. wechselten und gege-

A Erweiterung der äussern Mündung nach oben. Hierdurch gelangt man zu dem A, welches sich dem O nähert.

ben. Gemeiniglich klingen diese Wörter wächselten, gégäben, und wir müssten, um die richtige Form des e-Tones zu erlangen, weechselten und gegeeben schreiben.

Da das e so häufig im Teutschen vorkommt und Mannichfaltigkeit den Wohlklang der Sprache befordert, so ist allerdings die Verschiedenheit der Aussprache des e nicht ganz zu vermeiden, aber sie sollte gemässiget, sollte überall gleich geschehen, hiernach der Reim gehalten und die Schreibart eingerichtet werden. Ueber das kurze e in den Vor- und Nachschlags-Sylben ist nirgend ein Zweifel, man spricht das erste und letzte e in gegeben gleich aus, man ist also nur über die lange Sylbe uneinig. Nach der Mehrzahl der Dialekte bildet sich jedoch

1) folgende Regel: das e vor einem harten Konsonanten, wie ch, l, t, r, s, u. s. w. wird dem ae genähert, und sollte zum Unterschiede von diesem vielleicht mittelst eines Striches unter dem e bezeichnet werden. Es hiesse also Wechsel, Elle, Etwas, Erinnerung, Essen. Als gegenüberstehende Regel müsste man dann auch annehmen:

2) das lange e vor weichen Konsonanten, wie b, h, u. s. w., behält den reinen e-Ton, z. B. die Ebene, (in Schwaben und Franken spricht man dies sehr rein aus) die Ehre, geben u. s. w., bei welchem letztern Worte dann der Konjunk-

tif mit dem vollen ae geschrieben bliebe, und, wie dieses ausgesprochen werden müsste.

Das I, als das spitzigste Oval, hat mehr Zierliches als erhaben Schönes an sich. Dieser Buchstabe wird im Munde der Südländer so kraftvoll als möglich ausgesprochen. Der Italiener macht sogar im Gesange Roulaten auf diesem Vokale, wenn anders ein kraftvoller Vortrag dabei anwendbar ist. So auch sprechen die Südteutschen das i rein und nur hier und da, wie die Oesterreicher stets, etwas zu gedehnt aus, ob sie es gleich vom ie unterscheiden, welchen Diphtong sie fast zu gesondert sprechen, z. B. ni-esen anstatt niesen, fri-eren anstatt frieren. Die Nordteutschen spielen höchst komisch mit dem i. In Obersachsen verwandelt man jedes ui und i, man sagt nichtern, anstatt nüchtern. Die Niedersachsen verwandeln ie gern in ui, z. B. niedlich in nüdlich. Dies sind eben so schlimme Misbräuche, als es die Aussprache des ie durch gar zu grosse Sonderung ist. Das ie sollte daher auch wie ä, ö, ü, in Schrift und Druck ein besonderes, einfaches Zeichen haben, denn allerdings wird der Ungeübte, wie z. B. der Ausländer, leicht verleitet zu glauben, dass zwei Buchstaben neben einander auch gesondert ausgesprochen werden müssen. Gewiss eine wesentliche Verbesserung unserer Schrift und unseres Druckes wäre es, wenn alle Diphtonge und Dehnungen, die noch keine besondern Zeichen besitzen, zweckmässige, ein-

fache Zeichen empfingen. Solche, der Zeichen bedürfende Diphtonge sind: ai, au, au, ei, eu, aeu, ie und oi.

Die Aussprache des O besitzen die Teutschen weit reiner, als die Italiener, welche das o zwar in no rein, aber in Amor, oder Cor und so in den meisten Wörtern etwas dem a genähert aussprechen. Nur in wenigen Fällen nähert sich auch das teutsche o dem a. Wie verschieden klingt z. B. das o in kosen, Rosen, gegen horchen, borgen, wie verschieden in loben, toben, Ohr gegen Geschoss, Ochse, Wort, doppelt.

Es zeigt sich also folgende Regel: Wenn dem O ein einfacher Konsonant folgt, so steht es in seiner Fülle da, folgen ihm aber zwei Konsonanten (beide Fälle zeigen sich im Worte Konsonant), so nähert es sich etwas dem a, wird gleichsam ein stummes o, wie sich das e in ein stummes e verwandelt, nur mit dem Unterschiede, dass das o darum nicht kurz wird, das e aber verwandelt sich, verstummend in eine Kürze.

Das U wird im Norden durchaus reiner, als im Süden gesprochen, wo man es dem französischen ähnlich ausspricht. Nicht von der Nähe Frankreichs rührt das her, denn schon im nördlichsten Theile Frankens, am Thüringer Walde beginnt es, und wird dann immer fühlbarer, je mehr man nicht allein nach dem Rhein zu, sondern auch hinab nach München, Tyrol oder nach der Schweiz kommt. Man sagt z. B. schon am

Thüringer Walde, abkürzend, anstatt: der Brunnen, der Brünn. Aber im Norden, in Brandenburg, und fast durch ganz Niedersachsen hindurch, wird das u dem o genähert, wie es sich alsdann im Plattteutschen, und noch mehr im Englischen, ganz in o verwandelt zeigt. Man sagt z. B. Blot anstatt Blut. Der Obersachse endlich verwandelt das einfache u gern in ein doppeltes, er sagt Bluut anstatt Blut.

Mehrere Sprachlehrer glaubten, ai und ay wären in der Aussprache von ei nicht zu unterscheiden; man darf aber nur, wenn man den Fluss Mayn nennt, und dagegen von dem was mein ist redet, im ersten Falle deutlich an a denken, um ay richtig auszusprechen. Aber, ein besonderes Zeichen, eine Note anstatt zweier, sollten wir für ay und ai, eben so wie auch eines für ei haben. Das ei stammt nicht von dem reinen e ab, sondern von dem stummen, und ich würde daher an die Stelle des ei und ey das y setzen, obgleich dieses aus zweien i entstanden ist. Wir setzen das y ohnedem nur selten nicht mit e zusammen, gebrauchen es fast immer in dem ey-Tone, und wo es nicht als solcher vorkommt, in Eigen-Namen, z. B. wie Hoya, da steht es willkührlich und regelwidrig an der Stelle des j.

Das eu, und aeu verdienen ebenfalls jedes in eine Note verwandelt zu werden. In Obersachsen (leider die Provinz, wo man sich so viel auf die Aussprache zu gute thut, und doch so

schlecht spricht), tönen eu und aeu nur wie ei. Man sagt die Eiglein anstatt Aeuglein. Nirgend hört man jene Diphtonge deutlicher als in Franken, nur gar zu sehr gedehnt, wodurch der Gesangton unvermeidlich wird. Eben dies gilt auch von oe, oi und ui. Das erstere wird in Obersachsen ganz in e verwandelt, schen anstatt schön. In Franken aber wird es wiederum zu sehr gedehnt, das heisst, man kann dabei den Gesangton nicht zurückhalten.

b) *Von den Konsonanten.*

Wir haben folgende Konsonanten: m, w, v, ph, f, pf, b, p, c, z, s, sch, sp, st, x, d, t, n, l, ll, g, g, r, k, q, h, ch, ch. Die Ordnung, in welcher ich sie hier aufführe, ist darnach gebildet, wie sie von aussen nach innen zu an den Sprachwerkzeugen zu erkennen sind. Ehe ich sie eintheile und näher prüfe, erlaube ich mir eine allgemeine Bemerkung über deren Aussprache:

Die Grammatiker würden sich vielleicht über die Aussprache der Konsonanten weniger zwecklos gestritten haben, wenn sie nicht den blossen Laut, sondern wenn sie den Entstehungs-Ort jedes Konsonanten, und wie Kerndörfer sehr richtig bemerkt, das Werkzeug bestimmten, durch welches er hervorgebracht wird. Es ist begreiflich, dass man Laute, auf mehrerlei Weise ähnlich aber nicht gleich, hervorbringen kann. Dem

einen Sprachwerkzeuge ist die eine, dem andern eine andere Entwickelungsweise der Konsonanten bequemer, und daher rührt die Verschiedenheit des Lautes. Nun sagt der eine: das verschlungene g sey ein halbes k, weil es dies, wie er es entwickelt, wirklich ist. Ein Anderer aber findet zwischen dem verschlungenen g und dem k auch nicht die mindeste Aehnlichkeit. Diese Verschiedenheit der Urtheile würde aber nicht Statt finden, wenn man über den Ort im Munde einverstanden wäre, an welchem jeder Konsonant entstehen soll. Die Form der Konsonanten würde dann nicht lediglich ähnlich, sondern gleich werden, und so hübe sich dann auch aller Streit über sie.

1. *Lippen-Konsonanten.*

Der zarteste von allen entsteht ganz aussen auf den Lippen und heisst w. Der ihm nächste ist das v. Man kann w und v nicht zart genug, mit nur genäherten Lippen aussprechen. Im Preussischen spricht man das v fehlerhaft wie f aus, z. B. den Vater, wie die Frau. Beide Konsonanten, w und v, sind ungeschlossene Lippen-Konsonanten; dagegen setzen b und p, welche in Obersachsen häufig verwechselt werden, den Schluss der Lippen voraus, wodurch sie den Knall bilden, und auch Knall-Laute genannt werden. In Franken, besonders in Frankfurt, verwechselt man das b oft mit w, man sagt lewen,

liewen; statt: leben, lieben. Der fünfte Lippen-Konsonant ist nur schliessend, nämlich das m, z. B. in dem Worte stumm.

2. *Zahn-Konsonanten.*

Der erste von diesen, ph, beginnt auf den Lippen und zwischen den Zähnen zugleich, und zwar am weitesten vorn zwischen den Zähnen. Der zweite ist das f und ff, welche ganz allein zwischen den Zähnen beginnen. Der dritte ist das pf, der eigentlich aus zwei gesonderten Konsonanten besteht. Der vierte Konsonant wirkt wiederum auf die Lippen, ob er gleich zwischen den Zähnen entsteht. Er heisst sch, oder Zischlaut. Für diesen, aus drei Noten bestehenden Laut, sollten wir durchaus ein anderes, einfaches Zeichen haben. Das schwäbische sch bewegt die Lippen gleich anfangs zu heftig, darum ist es plump. Das niedersächsische hält die Bewegung der Lippen ganz auf, zischt fast gar nicht, und ist nicht selten nur ein s. Der Obersachse von Bildung spricht dies am gemässigsten aus. Als Regel, das sch schön zu bilden, beginne man sehr scharf mit s, beginne also zwischen den Zähnen mit Sausen, ehe man mit den Lippen zischt. Zu den Zahn-Konsonanten gehören ferner c, s und z, nur setzt der letztere mehr noch als s die äusserste Spitze der Zunge, und zwar schlagend in Bewegung. Das s sprechen die Teutschen selten scharf genug. Das c, welches

bald wie z, bald wie k ausgesprochen wird, sollte durchaus, wo es vorkommt, auch in z oder k verwandelt werden.

3. *Zungen-Konsonanten.*

Der erste von diesen geht am weitesten an den Zähnen herab. Es ist das x. Die nächsten darauf gehen fast eben so tief, doch ohne Sausen, vielmehr mit dumpfen Knall, an den Zähnen herab. Es sind d und t. Der nächstfolgende ist n. Er entsteht hoch oben an den Zähnen. Nun kommt l, dieser entsteht zunächst den Zähnen am Gaumen. Noch etwas weiter zurück als dieser entsteht das r, läuft aber weiter als l zu den Zähnen vor. Nun kommt das verschlungene g, welches noch weiter zurück am Gaumen als das r entspringt. Noch weiter zurück am Gaumen, als das verschlungene g, entwickelt die Zunge das k, und noch weiter zurück endlich das q.

4. *Gaum-Konsonanten.*

Hier liegt die Zunge auf der untern Mundschale still. Am weitesten zurück entspringt das scharfe ch, weiter vor, das h, noch weiter vor, das scharfe g.

Wir haben zweierlei ch, eines, welches wie k ausgesprochen wird, z. B. Churfürst. Dieses Ch sollte durchaus auch in der Schrift in ein K verwandelt werden, dann würde die Leipziger

und Hallesche Mundart es nicht wie ein scharfes g, Churfürst, dann würde es die Meisner Mundart nicht wie ein verschlungenes g, wie das in Gährung, aussprechen. Das zweite ch aber, wie im Worte Ach, sollte nie anders als scharf gesprochen werden, sollte von den Brandenburgern nicht in k, wie im Worte Buch, welches sie Buck lesen, verwandelt werden. Die Regel ist demnach: wo das ch die Sylbe beginnt, verwandle man es in k, wo es die Sylbe beschliesst, lasse man ihm seine Schärfe, wie in ach.

Das ck ist der Aussprache nach ein kk, und sollte auch nur mit Einem Zeichen geschrieben werden.

Vom st giebt es dreierlei Mundarten. Der Schwabe spricht es, ohne Unterschied, ob es ein Wort beginne oder schliesse, wie scht aus. Sein Zischen ist so breit, so Lippen bewegend, dass schon dies komisch wird. Ihm entgegen stehet der Niedersachse, welcher das st nie mit einem Zischlaut begleitet. Seine Aussprache ist, wenn beide Buchstaben im Schreiben nicht verbunden werden, richtig. Allein sie sind denn doch verbunden, und dieser Doppel-Konsonant kommt überdies so oft in unserer Sprache vor, dass er ohne Abwechselung das Ohr ermüdet. Der Obersachse zischt das st wiederum, aber nicht so heftig wie der Schwabe. Ich theile mich in die Aussprache der Ober- und Niedersachsen:

1) Beginnt das st eine Sylbe, so zische ich es, z. B. Stehen, Strauss, Stillstand;
2) schliesst es die Sylbe, so spreche ich es scharf, z. B. Fürst, Bürste, Büste u. s. w.
3) Aber ich zische dagegen das st nie, wo es auch vorkomme, wie in Schwaben, sondern beginne mit dem scharfen s, gehe dann zum Zischlaut über und breche diesen schnell durch das t ab. So erreiche ich mehrere Zartheit und Abwechselung.

Im sp wird durch einen ähnlichen Zischlaut, wie ich ihn beschrieben habe, die Härte beider Buchstaben gar sehr gemildert. Das tz wird von Vielen verworfen, weil sie meinen, das z habe das t schon in sich. Allein der Stoss des z geschieht den Zähnen viel näher, als der des t. Im tz geht man also vom t zum z über.

Von allen Konsonanten leidet keiner mehr Befehdung als das g. Bald nimmt man es verschlungen, bald scharf. In Südteutschland will man es immer verschlungen hören, z. B.: Er hat seine Burg am Hügel weggegeben und ist in eine andere Gegend gezogen. Der Niedersachse wechselt mit dem scharfen und verschlungenen g, aber regellos. Der Obersachse endlich spricht das g immer scharf, z. B.: Er kaufte eine ganz grosse mit Gräben umgebene Burg in der bergigen Gegend. Beide Extreme, und jene ungebahnte Mit-

telstrasse in Niedersachsen sind hässlich. Ich suche in meiner Deklamation Abwechselung, gebe ihr aber Gesetze, durch welche ich die verschiedenen Mundarten, wie mich dünkt, ausgleichend vereine.

1ste Regel. Fängt das g die lange Sylbe an, so spreche man es verschlungen, um die an sich schon lange Sylbe nicht übermässig lang zu machen; z. B. Gnade, Geist, Grab, Genius, gern, gross, geben geben.

2te Regel. Folgt es einem n, so verschlinge man es ebenfalls, weil hierdurch Zartheit erlangt wird. Die Zunge geht nämlich vom n zum g rückwärts. Spricht man aber das g scharf, so geht sie vom n vorwärts und macht dadurch die Sylbe länger. Man spreche also das g in Klang, Sang, Schwung, Wendung, Wange, Länge, Dinge, Ringe verschlungen aus, aber nie als k, wie man im Preussischen z. B. Klank, Dink, Rink sagt.

3te Regel. Steht das g nach einem r, so spreche man es scharf, weil das r ohnedies an dem Gaumen vorwärts läuft, und ihm das scharfe g daher näher, als das verschlungene liegt; z. B. Sarg, Berg, Burg.

4te Regel. Bildet es die Vorschlags-Sylbe eines Wortes, welches nicht mit g anfängt, so spreche man es verschlungen, wenn gleich die Vorschlags-Sylbe kurz ist, z. B. Gespann, Gebild, Gebäude, gebracht, gehoben, getauft.

5te Regel. In Wörtern, wo das g die

Vorschlags-Sylbe bildet, die selbst mit dem g oder k beginnen, spreche man das g der Vorschlags-Sylbe scharf, z. B. gegeben, gegangen, gekauft.

6te Regel. In jedem andern Falle lasse man es scharf hören, z. B.: Trug, schlagen, ragen, gegeben, weggegeben.

7te Regel. Das gg sollte stets verschlungen gesprochen werden, z. B. die Toggenburg, die Flagge u. s. w.

B. *Vom grammatikalischen Akzent der teutschen Sprache.*

Was er sey, dass er die Längen und Kürzen bilde, ist bekannt. Unsere Längen und Kürzen sind von sehr verschiedener Dauer. Man nahm in neuerer Zeit 4 verschiedene Längen und 4 verschiedene Kürzen an. Allein streng beobachtet, giebt es so vielerlei Längen und so vielerlei Kürzen, dass die kürzeste Länge nur die längste Kürze ist. Das heisst: wir haben in unserer Sprache einen schönen, vollkommenen Uebergang von der längsten Länge bis zur kürzesten Kürze. Dies besitzen wir vor der lateinischen und griechischen, und den südlichern Sprachen überhaupt voraus, deren Längen sich in ähnlichem Verhältnisse fast gleich sind, wie die Kürzen unter sich auch. Wir können daher die Gleichmässigkeit

des Versmasses südlicher Sprachen nicht erreichen, aber unsere Prosa halte ich eben deswegen einer allgemein rhythmischen Schönheit für um so fahiger.

Um die Sylben zu messen, muss man streng aufmerksam auf den Mechanismus der Stimmwerkzeuge, versteht sich bei gesundem Zustande seyn. Je mehr die Stimmenwerkzeuge in einer Sylbe sich verschieden bewegen müssen, desto länger wird die Sylbe, besonders je mehr die Zunge abwechselnd vor und rückwärts gehen muss. Worte, welche diesen Wechsel sehr lebhaft an sich tragen, sind auch nicht die schönsten.

Es ist kaum möglich, teutsche Sylben auf einige Maasse der Längen und Kürzen zurückzuführen und einzutheilen, und so bis ins Innerste abzuwägen, wie lang jede in den verschiedenen, allgemeinen Zeitmaassen des Vortrags gehalten werden müsse. Hier entscheidet nur das Gefühl. Das Gefühl aber verbietet 1) das übermässige Dehnen der Längen, wie z. B. in Franken und Schwaben; 2) das Abkürzen langer Sylben, wie in Brandenburg, z. B. Buck anstatt Buch; und 3) das allzuheftige Abkürzen oder Verschlingen der Kürzen, welches sich in Südteutschland an beiden, den Vorschlags- und Nachschlags-Sylben, in Nordteutschland aber nur an den Nachschlags-Sylben vergreift. In Südteutschland sagt man z. B. g'geb'n; in Nordteutschland nur gegeb'n. Kürzen überhaupt entstehen, streng genommen,

dadurch, dass der Konsonant Hauptbedürfniss ist, und wir zu ihm eilen. In der langen Sylbe dient der Konsonant nur dem Vokale, daher ist denn auch gemeiniglich die Länge Begriffs- und Gefühls-Sylbe zugleich.

C. *Vom Artikuliren.*

Das Artikuliren besteht in strenger, deutlicher Sonderung der Sylben und Worte, und ist sogar mit einem fehlerhaften, grammatikalischen Akzente vereint denkbar. Jede Sylbe müsste eigentlich ein Bindungs-Zeichen, wie Noten bekommen, welche geschliffen vorgetragen werden. Dann zeigt sich, dass ein kleiner Nachdruck auf die letzte Note der Sylbe, sie von der folgenden scheiden müsse. Die Worte aber werden durch Pausen getrennt. Nichts ist widriger als das Zusammenfliessen der Worte bei sogenannten Schnellrednern, oder auch bei Stotternden, die jetzt zögern, jetzt ohne alle Mässigung losbrechen und die Worte ungetrennt hinter einander hervorstossen.

Der Unterschied der Sylben durch gleichmässigen Abstoss, und die Trennung der Worte durch gleichmässige Pausen, wobei die Gleichmässigkeit nicht mit dem Gesammt-Zeitmaasse verwechselt werden darf, bringt künstlerische Gewissheit, Klarheit und folglich Ruhe in den Vortrag, und man schreite nicht eher zur Deklama-

tion, bis man sich, nebst richtiger Aussprache der Buchstaben und richtigem, grammatikalischen Akzente, auch eine bestimmte, sichere Artikulation angeeignet hat. Wenn das Zeitmaass, das Tempo des Vortrags schneller wird, muss auch die Artikulation sich beschleunigen, aber sie soll an sich wieder in jedem Tempo anfänglich gleichmässig seyn. Das heisst: die Pause zwischen dem ersten und zweiten Worte muss gleich gross, wie die Pause zwischen dem zweiten und dritten u. s. w. seyn. Anfanglich lerne man die Pausen zwischen den Worten gleich lang zu machen, späterhin diene die Rektion zum Leitfaden. Nach ihr prüfe man, welche Worte nur durch kleine, welche durch grössere Pausen getrennt werden müssen.

Ich will hier als Beispiel einige Verse abtheilen, und mich über die Dauer der Pausen erklären, indem ich sie wie Noten in 1, ½, ¼, ⅛, 1/16, 1/32, 1/64 abtheile.

Das | Glück | zu | suchen | war |
der | weise | Sadi | fünfzig | Jahr |
gewandert, | in | dem | Glanz | der | Thronen |
wie | in | der | armen | Hütten | Dunst. |

Hier zeigt sich, dass der Artikel von seinem Hauptworte am wenigsten zu trennen sey, dass

die Scheidung der Hauptheile einer Periode die längste Pause bekömmt, dass das Prädikat vom Subjekt weniger lang zu trennen sey als z. B. das Bedingungswort.

Beim Unterricht in der Deklamation hat man nichts mehr zu wünschen, als dass der Schüler sich deutlich der Konstruktion bewusst werde und hiernach die Pausen vertheile. Daher pflege ich auch, ohne die Dauer der Pausen bemerklich zu machen, so eintheilen zu lassen, wie hier folgt:

Es | reden | und träumen | die Menschen | viel |
von bessern, | künftigen | Tagen. |
Nach einem | glücklichen, | goldenen | Ziel |
Sieht man | sie rennen | und jagen. |
Die Welt | wird alt | und wird wieder | jung |
Doch, | der Mensch | hofft immer | Verbesserung. |

Es, muss von reden getrennt werden, denn es gehört auch zu träumen und zu Menschen. Reden und, kann nicht zusammengehören, obgleich es der Dichter im Versmaass fehlerhaft zusammengebracht hat, denn und, als Bindungswort, gehört zur folgenden Idee, die es an die schon empfangene anknüpfen soll. Die Menschen, muss von viel, getrennt werden, denn viel bezieht sich auf reden und träumen und nicht auf Menschen. Die Prädikate bessern, künftigen haben Modus, mithin verrathen sie schon Beziehung auf das folgende Subjekt, daher müssen sie von ihm ge-

trennt werden. Wenn man in der vierten Zeile: Sicht man sie, zusammen liesse und sie nicht mit rennen verbände, so entstünde ein komischer Unsinn, indem man nicht mehr wüsste wer rennet, ob der Sehende oder die Gesehenen. Wollte man in der sechsten Zeile hofft von immer trennen, so trennte man wahrhaft Subjekt und Prädikat ganz von einander, und dies wäre hier um so gefährlicher für den Sinn, weil eigentlich im Prädikat das für den Sinn Wichtigste ruhet, und das Prädikat hinter dem Subjekt steht, nämlich hinter hofft.

Es ist im Allgemeinen doch sehr auffallend, dass man dieses Verhältniss der Pausen zwischen den Worten eben so wenig in dem Versbau in Anschlag gebracht hat, wie das Verhältniss der Pausen bei den Interpunktions-Zeichen, da doch, wie uns Gesang und Instrumental-Musik erweisen, in aller Rhythmik und Metrik die Pausen, durch die Proportion, deren sie fähig sind, wesentlich mitwirken.

Wenn uns Moriz lehrte, das einsylbige Substantivum sey eine grössere Länge als das einsylbige Adjektivum, so lag sein Gefühl nur darin, dass er die Pause jedesmal mitrechnete, und allerdings wendet sich der Werth der Pause stets zu dem, für den Sinn wichtigsten Worte, weil sie selbst aus dem Drange zu diesem Worte hervorgeht.

Was gute Artikulation bewirke, nimmt

man wahr, wenn Ausländer eine ihnen fremde Sprache hören. Ohne deutliche Artikulation ist ihnen das Ganze ein trüber Strom. Hören sie aber scharf artikuliren, so erkennen sie die Wellen des klaren Baches und die Steinchen auf dem Boden, wenn sie gleich die Arten der letztern nicht erkennen können. Das Gefühl lehrt uns schon, um zu versuchen, ob ein Ausländer uns einigermassen verstehe, die Artikulation zu schärfen.

D. *Von den Pausen der Interpunktion.*

Die Interpunktions-Zeichen insgesammt sahe man zeither für Zeichen des aufzuschwingenden, oder herabzusenkenden Tones an, und am Ende war es doch nur Eine Regel. Man sagte: bei dem Frage- und Ausrufungs-Zeichen steige die Stimme, bei den übrigen falle sie. Aber davon, wie viel sie bei dem einen oder andern steigen oder fallen solle, schwieg die Regel. Wie unvollkommen sind auch diese Zeichen, wenn sie den Stimmen-Aufschwung oder Abfall, wenn sie Melodie bezeichnen sollen! Nur das Frage- und das Ausrufungs-Zeichen dienen wirklich hiezu, wie wenig sie es auch ausdrücken; denn Frage und Ausrufung haben an sich bestimmte Intervalle, die übrigen Zeichen nicht. Hiervon künftig mehr.

Man sehe die Interpunktions-Zeichen für

Pausen von verschiedener Dauer an, (dafür sahe man sie zeither auch an, weil man alles so gern in doppelter Bedeutung sieht), durch welche künstlerische Ruhe in die grammatikalische Musik gebracht wird. Das , pausire man ½ Mal so lang, als die längste Pause zwischen Worten, das ; noch ½ Mal so lang als das Komma, das : noch einmal so lang als das Komma, das Punktum noch einmal so lang als das Semicolon, das ! und ? so lang wie ein Punktum und ein Komma. Selbst die ( ) pausire man so lang, wie zwei Kommata jedes an seinem Orte. Den — sehe man wie eine Pause zwischen Noten mit dem Halter an ⏜, wo also der Vortragende nur sein Gefühl zu Rathe zieht, bald lang, bald kürzer die Pause hält. Dass diese Pausen, wiewohl sie dieses Verhältniss stets unter sich behalten müssen, sich gleichwohl nach dem Gesammt-Zeitmaasse eines Satzes richten, versteht sich von selbst, es ist derselbe Fall, wie bei den Pausen zwischen den Worten.

Es darf hier nicht unberührt bleiben, dass die Spanier das Frage- und Ausrufungs-Zeichen vor die Periode setzen, und dass dies das Lesen sehr erleichtert. Wir sollten dies auch thun und zwar das Zeichen theilen, z. B. den Haken des Frage-Zeichens vor die Periode und das Punktum dahinter setzen. Der Haken deutet alsdann den Aufschwung der Frage, den man schon mit dem

Anfange der Periode einleitet, das Punktum aber die Pause nach dem Aufschwunge an. *)

Wir sind nun bei

II. *der prosodischen Musik der teutschen Sprache.*

Da wir, wie ich oben bemerkte, verschiedene Längen, verschiedene Kürzen haben, so macht dies unsern Versbau mannichfaltiger, als selbst den griechischen; verbirgt ihn aber auch mehr. Man muss ihm näher treten, um ihn zu bemerken, dagegen er in griechischen Versen wegen der Gleichheit der Längen und Gleichheit der Kürzen, und folglich wegen der grössern Kluft zwischen Längen und Kürzen fühlbarer, schon von Weitem gleichsam sichtbarer und hörbarer ist. Können wir denn aber unsere Sprache deshalb mit Recht tadeln, dass sie den Karakter des nordischen Klima's, verborgenere, züchtigere, klösterlichere, Schönheit an sich trägt? Dass sie nicht mit entblössten, sondern mit leicht verhüllten Füssen, deren Form aber lieblich durch die Verhüllung blickt, einher schreitet? Bis jetzt war es immer, die Griechen und Römer nachbildend, das Bestreben unserer Dichter, jene schöne, zarte

*) *Anmerkung des Verf.* Tiefer in das Wesen der grammatikalischen Musik der teutschen Sprache einzugehen, gestattet der Zweck dieser Vorlesungen nicht.

Hülle zu lüften. Griechische Nacktheit der Schönheit zu geben, die nur erst durch jene romantische Hülle schön wird, weil minder heisses Blut ihre Karnation belebt. Und, über jene Nachahmung geht beinahe unsere Eigenthümlichkeit ganz verloren. Der Zweck unsers Bestrebens für den Rhythmus sey also: 1) bald die Eigenschaft gleicher Längen, gleicher Kürzen, die Kluft zwischen beiden, 2) bald den zarten Uebergang der Längen in Kürzen, den kluftlosen Weg, aber dennoch in geregelten Schritten fühlbar zu machen.

Hat der Dichter in der Sylbenfügung seines Verses gegen den Wohlklang gesündiget, so lässt sich im Vortrage dieser Fehler nicht vermeiden. Harte Wortfügung weicher machen wollen, hiesse gegen die grammatikalische Musik sündigen, um die prosodische zu heben.

Das Versmaass ist der Takt, welcher aber nicht mit dem Tempo verwechselt werden darf. Mehr braucht man hierüber keinem zu sagen, der nur etwas musikalisch ist. In der Gesangmusik herrscht in jedem Satze gleicher Takt, das ist in der Sprache nicht der Fall. Da steht ein Trochäus neben einem Daktylus, nun folgt ein Spondeus u. s. w. aus den verschiedensten Längen und Kürzen gebildet. Eben deswegen ist es aber um so nöthiger, beim Redner-Vortrage nicht gegen diesen Takt zu fehlen, weil der verborgenere Parallelismus uns sonst ganz verloren geht. Das Versmaass soll gehört werden, aber als Mittel des

Wohllautes, nicht als Zweck für sich. Dichter unserer Zeit verlangen leicht von der theatralischen Deklamation, dass sie in ein Sylbengeklingele ausarten solle, um nur die Dichterfertigkeit hören zu lassen; dies ist eben so fehlerhaft, als wenn man den gutgebauten Vers in Prosa verwandeln wollte. Allein die Hauptsache ist: Ein gut gebauter Vers kann gar nicht unterdrückt werden. Mögen die Dichter daher nur gute Verse bauen, die Schauspiel-Direktoren nicht zweckwidrig streichen und korrigiren, und beide, Schauspieler und Dichter werden zufrieden seyn.

Es ist aber auch in aller Musik nichts widriger, als wenn man den Taktstrich zu lebhaft fühlt. Dies geschieht, wenn man ihn für eine Pause ansieht, und dieses wiederum ist beim heftigen Skandiren der Fall, und auch dann, wenn der Athem mit dem Beginnen eines Versfusses geschöpft wird. Wie man im Gesange am liebsten bei dem letzten ⅛ des Taktes athmet, wenn es anders das untergelegte Wort erlaubt, so muss man auch im Sprechen sein Athmen eintheilen, muss es nie auf den Taktstrich, sondern, wo möglich, vor die letzte Sylbe des Verses legen, wenn man nicht bis zu einem Interpunktionszeichen längerer Dauer warten kann. Denn auch der zu lang gehaltene Athem ist hässlich, weil er allmählig zu schwach und der darauf folgende zu stark und bei ganz erschöpfter Lunge der Mechanismus des Athmens zu hörbar wird.

Der Einschnitt wird in gut gebauten Versen zwar stets bemerklich seyn, aber er kann durch übertriebene lange Pausen zwischen den Worten, (welche die teutschen Prediger gern fühlbar machen) leicht verwischt werden. Man pausire also bei dem Einschnitte etwas länger, als sonst zwischen den Worten, jedoch nie so lang wie am Ende des Verses.

Der Reim, ein so vorzüglicher Schmuck unserer Sprache, soll gehört, soll gefühlt und nicht unterdrückt werden, aber man darf ihn auch nicht durch Verstärkung des Tones fühlbar machen, denn die mit Forte bezeichnete Note ist ein Akzent, von welchem ich künftig noch reden werde, und welcher ganz anders, als der Reim, wirkt. Man bemerke den Reim durch eine besondere Pause, so lang wie die, welche ihn von dem darauf folgenden Worte scheidet. Um ihn zu unterdrücken, darf man nur die Pause hinter das ihm folgende Wort setzen, z. B.:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt, wie
wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel sprützet der dampfende Gischt, und
Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt, und wie mit
des fernen Donners Getose, entstürzt es
brüllend dem finstern Schoosse.

Auch der einzelne Vers will, und so wiederum die Stanze, durch besondere Pausen getrennt

seyn, damit jeder Theil, als Theil und zu dem Ganzen gehörig, fühlbar werde. Steht daher am Schluss des Verses kein Komma, so pausire ich dennoch, als stünde eins da, und bezeichne auf diese Weise den Vers und den Reim zugleich, der fühlbar werden, aber nicht hervorstechend seyn soll. Die Pause der Stanze aber ist bei mir gleich einem Punkte und einem Komma. Schliesst der einzelne Vers aber mit einem Interpunktions-Zeichen, so macht diese Pause ihn, wie auch den Reim bemerklich genug, wenn gleich viele Dichter wünschen, dass man den Reim stärker noch höre, um ihre Fertigkeit in Reimen, neben dem Reime selbst zu fühlen. Dichter, welche ihre eigenen Werke vortragen, haben nicht selten die Angewohnheit, hinter jedem Verse zu athmen. Sie meinen, das Athmen lasse sich da am besten anbringen, weil es nicht den Eindruck des Rhythmus störe. Aber hier gerade wird es höchst unerträglich. Indem es nämlich so gleichmässig erfolgt, wird es bedeutend, scheint ein Theil des Rhythmus zu seyn und gewährt doch nichts. Die nämliche Wirkung erfolgt, wenn man bei jedem Punkte athmet. Nein, soll die Wirkung der prosodischen Musik in ihrer Fülle uns werden, so muss jener Mechanismus an unserm Ohre so unbemerkt wie möglich vorübergleiten.

Man darf als Lehrling nicht mehr in der grammatikalischen und prosodischen Musik der Sprache irren und fehlen, um in die dritte schrei-

ten zu können, in das Konzert nämlich auf der Sprachtonleiter, von der leisesten bis zur stärksten Tonschwingung, welche an den Gesangton grenzt. Dieses Konzert nenne ich die deklamatorische Musik der Sprache.

Sie zerfällt wiederum, von der Gesang-Musik, mit welcher ich sie stets vergleiche, die Namen entlehnt, in folgende Theile:

1) Gesetze des Lautsprechens,
2) Lehre vom Pathos und Nichtpathos,
3) Lehre von der Melodie,
4) Lehre von der musikalischen Mahlerei,
5) Kreszendo und Dekreszendo,
6) Tempo oder Gesammtzeitmaass,
7) Portament und Pizzikato,
8) deklamatorischer Akzent,
9) deklamatorische Pause,
10) Stimmregister,
11) allgemeiner Anblick verschiedener Gemüthszustände in der Stimme,
12) allgemeine Betrachtungen des Wesens der Poesie und Musik, in Beziehung auf Deklamation.

Ehe ich jedoch in die nähere Betrachtung der Deklamation selbst schreite, werde ich Ihnen drei Proben in Vers und Prosa vortragen. An dem ersten Gedichte beachten Sie den schönen, zarten Buchstabenwechsel, den man im Italienischen nicht anmuthiger bilden kann, als ihn die teutsche Sprache aufstellt.

Das Metrum des Gedichts ist keinesweges ausgezeichnet. Das Ganze spreche nur dafür, welcher Zartheit der Buchstabenfügung die teutsche Sprache fähig sey. Nur in der ersten Zeile der zweiten Strophe hat der Dichter zu viele e und ei dem ie zu schnell folgen lassen, auch zwei solche Wörter in eines verschmolzen, die schwer auf einander folgende Konsonanten haben, das g nämlich auf us.

Das Gedicht ist von Tiedge, und überschrieben:

Das schlafende Kind in der Laube.

Ida schläft; mit jedem Zuge
Ihres Athems trinkt sie Duft;
Sanft, wie vom Vorüberfluge
Eines Engels weht die Luft.

Holde Friedensgeister schweben
Um ihr lächelndes Gesicht;
Denn das rauhe Erdenleben
Blickt in ihren Traum noch nicht.

Walle, zarte Blüte, walle,
Schmeichelnd, wie der weiche Sinn
Ihrer Lieblichkeit, und falle
Leis' auf ihren Schlummer hin.

Falle nieder, vom Gewimmel
Schöner Freuden hell umringt,
Wie ein Geist, der seinen Himmel
Einer Schwesterseele bringt.

O, sie schlummert in der Fülle
Heil'ger Unschuld noch so süss!
Seht! die Wang' umblüht das stille,
Unverlorne Paradies;

Blühet aus der reinen Seele
Zart und unbefleckt herauf. —
Leiser, leiser, Philomele!
Wecke nicht den Engel auf!

Jetzt trage ich Ihnen eine Idylle von Gessner vor. Richten Sie hiebei Ihre Aufmerksamkeit 1) auf die Artikulation, die fehlerhaft dann eben am undeutlichsten zu seyn pflegt, wenn viele einsylbige Wörter auf einander folgen, die überhaupt in der Prosa mehr Sünder erdulden muss, als im Vers, weil ihr im Vers der gemessene Takt zu Hülfe kommt. 2) Beobachten Sie die Pausen der Interpunktion; welche in dieser Idylle auf das Mannichfaltigste abwechseln. Es ist gewiss eine wesentliche Schönheit eines Dichters und Schriftstellers überhaupt, wenn er sich in den Periodenformen mannichfaltig bewegen kann, die dann bald Frage, bald Ausrufung heissen, bald einen Gedankenstrich fodern, bald ein Kolon, Semikolon, Komma u. s. w. Diese verschiedenen Formen geben selbst der trockensten Abhandlung des abstraktesten Gegenstandes eine eigene, herrliche Lebendigkeit. Ich möchte manchen Schrift-

steller einen Komma- und Punktums-Schriftsteller, den andern einen nur fragenden und ausrufenden nennen. Noch mehr — wenn wir die Sprache des wirklichen Lebens beobachten, so giebt es Komma- und Punktums-Menschen und dergleichen mehr. Sie karakterisiren sich alle, je nachdem sie sich bald nur mit dem einen, oder dem andern Interpunktions-Zeichen auszudrücken vermögen, oder bald mit allen zu wechseln verstehen, welches bei den lebendigsten und zugleich kraftvollsten der Fall zu seyn pflegt. — Die Idylle ist die Erzählung aus einer Idylle, überschrieben: Mirtil und Thyrsis. Die Erzählung selbst aber, welche ich hier und da kürzte, kann man mit Recht Chloe überschreiben:

Chloe.

Sanft glänzte der Mond, als Chloe am einsamen Ufer stand, sehnlich wartend; denn ein Nachen sollte den Daphnis über den Fluss bringen. „Lange säumt mein Geliebter," so sprach sie; die Nachtigall schwieg und horchte die zärtlichen Akzente. „Lange säumt er, doch — „horch! Ich höre ein Plätschern, wie Wellen, „die wider einen Nachen schlagen. — Kömmst „du? Ja! — doch nein! Wollt ihr mich noch „oft betrügen, ihr plätschernden Wellen? O spot„tet nicht des ungeduldigen Wartens des zärt„lichen Mädchens! Wo bist du itzt Geliebter?

„Beflügelt Ungeduld nicht deine Füsse? Wan-
„delst du itzt im Hain dem Ufer zu? O dass
„kein Dorn die eilenden Fusse verletze, und keine
„schleichende Schlange, deine Fersen! Du keusche
„Göttin, Luna, mit dem nie fehlenden Bogen,
„streue von deinem sanften Glanz auf seinen Weg
„hin! O, wenn du aus dem Nachen steigest,
„wie will ich umarmen! — Aber itzt, gewiss
„itzt, itzt trügt ihr mich doch nicht, ihr Wel-
„len! O schlaget sanft den Nachen, traget ihn
„sorgfältig auf eurem Rücken! Ach ihr Nym-
„phen, wenn ihr je geliebt habt, wenn ihr je
„wisst, was zärtliche Erwartung ist — ich seh'
„ihn, sey mir gegrüsst! — Du antwortest nicht?
„Götter!" Jetzt sank Chloe ohnmächtig am Ufer
hin, ein umgestürzter Nachen schwamm daher.

Am Ufer lag Chloe ohnmächtig, und eine schauernde Stille herrschte umher. Aber sie erwachte wieder, ein schreckliches Erwachen! Sie sass am Ufer bebend und sprachlos, und der Mond verbarg sich hinter den Wolken; ihre Brust bebte von Schluchsen und Seufzen; itzt schrie sie laut, und die Echo wiederholte der trauernden Gegend ihr Geschrei. Sie schlug die ringenden Hände auf die Brust, und riss die Lokken vom Haupt. „Ach, Daphnis! Daphnis! O
„ihr treulosen Wellen! Ihr Nymphen! Ach, ich
„Elende, ich zaudre, ich säume den Tod in den
„Wellen zu suchen, die mir die Freude meines

„Lebens geraubt haben." So rief sie und sprang vom Ufer in den Fluss.

Aber die Nymphen hatten den Wellen befohlen, sorgfältig sie auf dem Rücken zu tragen. „Grausame Nymphen," rief sie, „ach, zögert nicht „meinen Tod! Ach, verschlinget mich Wellen!" Aber die Wellen verschlangen sie nicht; sie trugen sie sanft auf dem Rücken, zum Ufer eines kleinen Eilandes. Daphnis hatte mit Schwimmen sich ans Eiland gerettet. Wie zärtlich sie ihm in die Arme sank und ihr Entzücken: o, das kann ich nicht singen!

Das 9te versifizirte Gedicht, welches ich jetzt vortragen werde, ist von Schiller: des Mädchens Klage. Es kommt nämlich darauf an, praktisch darzuthun, dass Sprache und Gesang sich nur durch die mehrere Stärke des Tones unterscheiden, dass aber die Sprache nicht weniger der Tonleiter und der Melodie (Bewegung auf der Tonleiter) fähig sey, als der Gesang. Ich habe mir daher für das genannte Lied eine leichte Gesang-Melodie gesetzt, und mache keineswegs Ansprüche auf ihre Vortrefflichkeit für den Gesang, aber ich weiss, dass sie nach Anleitung der Deklamation gebildet ist, und ich werde eben dieselbe Melodie mit wenig Abweichung auch sprechen. — Mehrerlei Unterschiede zwischen Sprache

und Gesang, (wovon ich einige schon in der ersten Vorlesung angeführt habe) werden Sie deutlich wahrnehmen.

1stens. Die Sprache schreitet in engern Schritten einher, aber nichts desto weniger stehen diese in harmonischem Verhältnisse zu den grössern, welche der Gesang macht.

2tens. Meine Gesang-Melodie bedarf eines zweimaligen Schlusses, um zu schliessen, die Sprache aber nicht, das geht eben aus der Beschränkung des Gesanges auf lediglich die weitschrittigere Tonleiter hervor, während die Sprache $1/4$, $1/8$ und $1/16$ Töne durchläuft.

3tens. Der Gesang giebt mancher Sylbe zwei Töne, weil er die Verstärkung des Tones nicht zu fürchten hat. Die Sprache giebt jeder Sylbe (d. h. immer dem Vokal darin) nur einen Ton, denn giebt sie ihm zwei, so wird sie leicht in den Gesangton fallen. — Wie thöricht ist es daher, wenn neuere Komponisten in Italien verlangen, die Sänger sollen im Gesang-Rezitatif nur sprechen, da sie ihnen doch gleichwohl die grössern Schritte auf der Gesangtonleiter, und auch mehr als einen Ton für eine Sylbe vorschreiben. Die Komponisten und Musikkenner gehen zuweilen noch weiter, sie nennen mit vieler Eigenliebe den Vortrag jedes Rezitatifs, nennen es, wenn ein Sänger die Vokale und Konsonanten mit dem Gesangtone deutlich vereint, Deklamation, im Gegensatz dessen, wenn er die Konsonanten gar

nicht und die Vokale nur wie a hören lässt. Deutlich die Worte singen heisst, nach ihrer Erklärung, deklamiren, und undeutlich, oder gar wortlos singen heisst: singen! —

Des Mädchens Klage.

Der Eichwald brauset,
Die Wolken ziehn,
Das Mägdlein sitzet
An Ufers Grün,
Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,
Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,
Das Auge vom Weinen getrübet.

„Das Herz ist gestorben,
Die Welt ist leer,
Und weiter giebt sie
Dem Wunsch' nichts mehr.
Du Heilige rufe dein Kind zurück,
Ich habe genossen das irdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet!"

Ach, hemme der Thränen
Vergeblichen Lauf;
Die Klage, sie wecket
Die Todten nicht auf;
Doch nenne, was tröstet und heilet die Brust,
Nach der süssen Liebe verschwundener Lust,
Ich, die Himmlische, will's nicht versagen.

Lass rinnen der Thränen
Vergeblichen Lauf,

Es wecke die Klage
Den Todten nicht auf,
Das süsseste Glück für die trauernde Brust,
Nach der schönen Liebe verschwundener Lust,
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.

Dritte Vorlesung.

Von der Deklamation.

Irrige Meinungen darüber.

„Das ist nur Deklamation, zur Sache!" So pflegt man im gewöhnlichen Leben zu sagen, und deutet dadurch auf ein geistloses Wort- und Ton-Gepränge. Beides, das Wort- und Ton-Gepränge sind aber unter sich eben so verschieden, wie die wahre Deklamation von beiden. Hat dagegen jemand in der Fülle seiner Empfindung zu unserm Herzen gesprochen, so rühmt man seine Innigkeit, aber man sagt nicht, dass er deklamirt habe, und doch waren es oft keinesweges die Worte z, B. des Bekümmerten, welche uns ergriffen, sondern sein deklamatorischer Ton. Oft würde uns der Sinn seiner Worte zum Lächeln verleiten, wenn uns nicht sein Tonausdruck zurückhielte. Es giebt hiernächst Menschen, welche dem guten Vortrag einer einfachen Erzählung keinen Geschmack abgewinnen können, weil sie

sagen, dass sie da nichts von der Deklamation hören. Aber das Hervorbrechen der kräftigen Stimme eines Karl Moor, eines Tell u. s. w. ergreift ihre Nerven, und da rufen sie denn aus: das ist Deklamation!

Noch Andere können in ihrem Begriff Deklamation und Gestikulation nicht von einander scheiden, während einige, sogar unserer Aesthetiker, die Deklamation nicht zu hören vermögen, wenn sie von Gesten und Mienen begleitet wird.

Wiederum Andere nennen richtige Verstärkung des Tones auf einem oder dem andern Worte Deklamation, während sie von einem Zusammenhange der Theile einer Periode in der Melodie nichts wissen, weil ihr Ohr noch nicht gewöhnt ist ihn zu hören, sie nehmen also den Theil für das Ganze.

Mehrere der ältern Definitionen von der Deklamation finden sich bereits widerlegt von neuern Schriftstellern über diesen Gegenstand *). Dessen ungeachtet gaben auch einige dieser neuern Schriftsteller bald zu viel, bald zu wenig umfassende Erklärungen, bald beschrieben sie nur **). Es ist besonders bei einigen Dichtern Mode geworden, ein musikalisch fehlerhaftes Vorlesen noch

*) S. Aristoteles und Roscius, v. Rommel. S. 106 u. 107.

**) S. Kerndörffer, Handbuch der Deklamation. Abriss der Vortragskunst, von Cludius. Anleitung zur gerichtlichen Beredsamkeit, von Zacharia u. s. w.

höher als wahre Deklamation zu stellen. Das Wort als Wort soll die Empfindung ergreifen; Der Vorleser soll mit der Stimme gleich seyn, und nichts mehr gewähren als das Auge dessen, der in einsamer Stunde nur mit dem Auge und sich nicht laut vorliest. Solche Foderung gründet sich auf mehrerlei:

1) Nicht selten deklamiren Dichter schlecht, und wünschen ihre Schwachheit zu vertheidigen.

2) Sie vergessen, dass der Ton des Vorlesens doch wirklich gehört wird, und also auch für sich wirkt, wie die schwarze Farbe gedruckter Buchstaben auch auf das Auge wirkt, nur mit dem Unterschied, dass der Ton wirklich nur entweder als Ausdruck mit dem Worte übereinstimmen, oder im Widerspruch zu demselben stehen kann. Es ist unmöglich, dass der Ton je indifferent werden könne, und spräche man auch so eintönig wie ein Dudelsack. Indess haben jene Dichter auch in so fern Recht, als man sich auch an schlechtes Vorlesen gewöhnen, und dessen ungeachtet wahrhaft mit dem Gedichte empfinden kann. Hingegen vergessen sie wiederum ganz, dass selbst in dem nicht laut Lesenden die deklamatorische Musik waltet, so bald er wirklich mitzuempfinden beginnet.

3) Wohl aber scheinen zu jener Foderung mehrere, wahrhaft das Schöne wollende Männer gereizt worden zu seyn, durch die Missgriffe in der Deklamation selbst, welche in neuerer Zeit

gar grossen Abgang und bei der Mehrzahl Beifall gefunden haben. Man denke nur daran, dass Herr und Madame Schütz die Erzählung: der Flaussrock, als ein wahres Drama mit zweien Stimmen gesprochen haben. Ueberhaupt ward es in neuer Zeit gebräuchlich zu dramatisiren, was lyrisch oder episch gehalten seyn wollte, und solchem Missbrauche allerdings kann jene Foderung einiger Dichter und Aesthetiker wahre Schranken setzen. Wird denn aber gewonnen, wenn man von Extrem zu Extrem springt? — Wie es allerdings nothwendig ist, seine Empfindungen zu schärfen, um den bessern Vortrag auf einem Instrumente von dem minder guten zu unterscheiden, so muss man auch schärfer, muss mehr Einzelheiten zu hören lernen, um den musikalischen Zusammenhang in der Deklamation von seinem Gegensatz zu unterscheiden; darum aber giebts nicht guten Vortrag ohne gute Deklamation, oder gute Deklamation mit schlechtem Vortrag, als zwei Schemata, sondern die Einheit des guten Vortrags beruht auf Einheit der schönen grammatikalischen, prosodischen und deklamatorischen Musik.

Aristoteles unterschied Lesen, Rezitiren und Deklamiren. Beim Lesen, sagte er, überlasse man es der Kraft der Worte, ob sie den Zuhörer ergreife, man erhöhe den Eindruck der Worte durch die Macht der Töne nicht. Beim Rezitiren zeige man überdies die Fertigkeit des

Gedächtnisses, und beim Deklamiren werde schon der Ton auf dem Worte zur Sprache. Die Deklamation hat Aristoteles sehr richtig karakterisirt, aber der Stufenfolge vom Lesen zum Rezitiren, und dann zum Deklamiren, fehlt ein gemeinschaftlicher Grund der Unterordnung. Lesen heisst, nach des Aristoteles obiger Erklärung, eine richtige, grammatikalische und prosodische Musik, vereint mit ungeregelter, unkünstlerischer, vernachlässigter, deklamatorischer Musik. Rezitiren ist eben dasselbe, nur ohne das Buch vor sich zu haben. Lesen und Rezitiren sind also einander nicht untergeordnet, sondern stehen neben einander. Lesen nämlich heisst, die Buchstaben (diese sind Noten) vor sich haben, sie sehen, und nun laut werden lassen; Rezitiren aber setzt voraus, dass die Worte memorirt werden. Da nun Lesen und Rezitiren nur neben einander stehen, so sieht man auch nicht ein, warum man nicht lesend eben so gut deklamiren könne, als z. B. ein Virtuos vom Blatte spielen, nicht eben so gut lesend als rezitirend deklamiren könne; dann aber ist wiederum nicht erklärt, warum man ein Lesen ohne Deklamation, Lesen nenne, und wenn es so genannt wird, wie man ein Lesen mit Deklamation nennen solle.

Im gemeinen Leben ist schnelle Mittheilung Zweck an sich. Deshalb lesen so Viele, ohne zu deklamiren; aber es ist wohl zu unterscheiden, ob man die deklamatorische Musik über-

haupt nur regellos und ungebunden vortrage, oder ob man einen scherzenden Brief, wie eine Ode deklamirend lese, oder ob man lesend für jedes eine von der andern verschiedene, kunstgerechte, deklamatorische Musik anwende. Das erste und zweite ist unrichtig und verwerflich im Gebiete der Kunst, und das Schönheits-Gesetz fodert das dritte. Aber leider hört man, wenn z. B. Schauspieler auf dem Theater Briefe zu lesen haben, dass sie bald nur die Ungebundenheit des gewöhnlichen Lebens nachahmen und schlecht lesen, wie es im gewöhnlichen Leben auch geschieht, oder dass sie den Brief mit, über alles sich ergiessendem Pathos vortragen, das noch übler wirkt, weil es Unnatur ist. Wie sich das gesprächigste Rezitatif der Oper zum kunstgerechten Sprechen verhält, so muss sich dieses zum Sprechen im gemeinen Leben verhalten.

Nicht allein Annäherung der Sprache zum Gesang ist Deklamation. So erklärt, würde diese Kunst zwecklos in zu enge Bande geworfen. Nein, sie gewährt uns ein Konzert des Sprachtons, mit allen seinen Schwingungen, von der einfachsten bis zur vielfachsten, mit welcher er den Gesang berührt. Nicht bloss eine Klopstocksche Ode, sondern auch einen leichtfertigen, prosaischen Brief in dem, jedem gebührenden Karakter vorzutragen, lehrt die Deklamation. Wenn ich also sage, der kunstgerechte Vortrag fodere überall auch Deklamation, so meine ich nicht einen ste-

ten Halbgesang, sondern ich deute dadurch an: der Deklamation komme jener umfassendere Begriff zu, den man ihr zeither nicht gegeben hat.

Einige glaubten, Vorlesen unterscheide sich vom Deklamiren dadurch, dass man lesend sich nur der Akzente bediene, um sich deutlich zu machen, nicht aber des Tones. Dies ist mit andern Worten jene Beschränkung des Begriffes, noch einseitiger gemacht. Andere sagten, beim Lesen lasse man immer wahrnehmen, dass man das Produkt eines andern vortrage, beim Deklamiren aber eigene man sich das Produkt ganz an, man mache es zu dem seinigen. Dies heisst mit andern Worten: beim Lesen sey der Vortrag subjektif, beim Deklamiren aber werde er objektif. Hierauf lässt sich wiederum antworten, dass lesend und deklamirend der Vortrag bald objektif, bald subjektif seyn könne. Denn, wer eine Ode deklamiret, wird rein subjektif erscheinen, beim Vortrag eines Monologs aber muss er objektif seyn.

In einer Bedeutung ist Deklamation das Konzert auf der Sprechtonleiter, welches, mit dem beschreibenden Worte vereint, den Zustand des Gemüths und Geistes ausdrückt, als eine Folge des Zustandes. In einer andern Bedeutung aber zeigt man durch Deklamation die Kunst, das fertige Können an, ein solches Konzert zu gewähren. In noch engerer Bedeutung sagt man nicht von dem, der im wirklichen Leben jenes

Konzert gewährt, wie geregelt und vollendet auch immer, dass er deklamire, sondern man nennt denjenigen einen Deklamator, welchem es leicht wird, im Spiel jede Gemüthslage, mit dem Vorbehalt des Spieles und mit der Absicht lediglicher Analogie mit dem wirklichen Leben (hierunter ist nicht Nachäffung zu verstehen) sich zu geben. Wer in das wirkliche Leben eintritt während des Spieles, zerreisst die Empfindung des Hörers eben so, als der wirkliche Feuerlärm das Schauspiel und sogar den Gottesdienst unterbricht. Für beide aber, für die Deklamation der Wirklichkeit und des Spieles, steht das Schönheitsgesetz, in jede Brust niedergeschrieben da, und nicht das wirkliche Leben dient der Kunst, nicht diese jenem zum Muster, sondern beide haben eines und das nämliche Muster über sich, das Vorbild der Schönheit, welches sich jedoch ewig als Art-Gebild darstellt, nie, als Gattungs-Gebild, den Gattungsbegriff Schönheit überhaupt und ausschliessend zeigt.

Viele Anfänger in der Deklamation können nicht begreifen, warum sie, mit reger Empfindung im Herzen, doch gar keine Wirkung hervorbringen, allein der Grund ist ein gedoppelter: entweder haben sie gar nicht die Fähigkeit, aus der Wirklichkeit heraus in das Gebiet der Kunst zu treten, oder es hat sich das künstlerische Seyn in ihnen noch nicht genug von ihrer Wirklichkeit gesondert.

Wenn nun ein Konzert vom Deklamator gewährt werden soll, so muss er vor allem auch seine Stimme so in seiner Gewalt haben, dass er laut zu sprechen vermag.

Vom Lautsprechen.

Es würde dieser Gegenstand auch vor aller Lehre der Deklamation vorausgeschickt werden können, weil man auch deklamiren kann, ohne gerade in einem grossen Raum sprechen zu können. Allein, weil dieses Lautsprechen wichtiger für den Deklamator und Redner insbesondere, als für den gewöhnlichen Menschen ist, so dürfte es am richtigsten die Lehre von der Deklamation selbst eröffnen.

Es sind von vielen Schriftstellern über Deklamation Verzeichnisse der Naturanlagen gefertigt worden, welche ein Deklamator haben soll; weil nun aber diese Theorie auch zur Verbesserung und Berichtigung der deklamatorischen Musik des wirklichen Lebens beitragen soll, so kann hier von solchen erfoderlichen Anlagen nicht die Rede seyn. Unter diese Naturgaben zählte man auch eine laute, kräftige Stimme. Oft aber ist die Stimme kräftig und doch nicht wahrhaft laut, und wiederum die schwachen und heimlichen Stimmen können sich lauter machen, so im wirklichen Leben wie in dem Spiel der Kunst.

Nicht die Wärme für den Gegenstand, welche

uns erfüllt, führt zum Lautsprechen, sondern weit mehr, entweder zum betäubenden, undeutlichen Schreien, oder zum Sprechen wie es uns bequem ist, wobei der Zweck, sich etwa einer zahlreichen Versammlung mitzutheilen, vergessen wird. Bei dieser Wärme hemmt der innere Zweck, das, was wir mittheilen wollen, den äussern Zweck, dass wir mittheilen wollen.

Folgende Mittel werden das Lautsprechen befördern:

1) Man muss sich allerdings durch Uebung allmählig die Stimme stärker und fähiger zum Lautsprechen machen.

2) Nur allein das stete Gefühl einer mit Athem gefüllten Brust giebt uns die Stimme in unsere freie Gewalt.

3) Wir müssen daher oft athmen und nie die Lunge ganz erschöpfen, weil ausserdem der Mechanismus des Athmens uns die Herrschaft nimmt und hörbar wird.

4) Wir dürfen aber auch nicht zu oft, das heisst so oft athmen, dass die Wiederholung als solche hörbar wird. Durch zu langes und zu oftes Athmen veranlassen wir leicht, dass uns Luft in den Kopf steigt und die Besonnenheit wie das Gedächtniss raubt.

5) Wir dürfen nicht gleichmässig Athem zu schöpfen uns gewöhnen, denn sonst hemmt die Gleichmässigkeit selbst die Verstärkung der Stimme. Wer sich gewöhnt in gleichen Intervallen

zu athmen, theilt hiernach den Athem und die Stärke desselben ein, und spricht daher nicht verschieden stark.

6) Das Auge fasse den entferntesten Punkt des Raumes auf, in welchem man spricht, denn hierdurch lockt man sich überhaupt zu grösserer Anstrengung.

7) Man darf nicht von der grössten Stärke der Stimme zur grössten Schwäche derselben springen, weil sonst das Ohr des Hörers dem Redner nicht folgen kann. Die Gehörwerkzeuge, zu heftig in Bewegung, werden vom schwachen Ton nicht gereizt, weil der vorausgegangene starke noch nicht verklungen ist.

8) Wo daher die Empfindung es fodert, die grösste Schwäche der grössten Stärke folgen zu lassen, trenne man beide durch eine Pause. Ein schönes Dekreszendo führt das Ohr der Zuhörer und lockt es zu immer grösserer Anstrengung.

9) Aufgerichtete Haltung des Körpers, nicht zu sehr rückwärts, nicht vorgesenktes Haupt, erleichtern die Herrschaft über die Stimme.

10) Man sey sich stets dessen bewusst, wieviel dem Hauptworte in einer Periode vorangeht und wieviel ihm folget, denn dieses Bewusstseyn erleichtert die richtige Eintheilung der Stärke überhaupt.

Vom Pathos und Nichtpathos.

Das deklamatorische Konzert gebraucht die Töne der Sprechtonleiter, von den leisesten Schwingungen an bis zu denen, welche an den Gesang grenzen. Dies erzeugt viererlei allgemeine Zustände der Stimme in Beziehung auf die innere Stärke, oder erweiterte Zahl der Schwingungen, welche im Ton als Einheit gehört werden. Einmal ist denkbar, dass wir eine Mittelstärke halten durch alle Töne der Tonleiter hindurch, einmal, dass wir nur bei den leisesten Schwingungen verweilen, einmal, dass wir stets dem Gesangtone nahe sind, und endlich noch ein anderes Mal, dass wir hin und her wanken in diesen vorher genannten drei Zuständen.

Das Gemüth und seine Bewegungen gleichen der Wage. An den verschiedenen Gemüthsstimmungen zeigt sich allerdings die Stimme, einmal wie sie zwar auf der Tonleiter umherschreitet, bald starke, bald leise Töne, bald wachsende, bald abnehmende anschlägt, aber dennoch bleibt sie vom Gesang eben so weit entfernt, wie von den leisesten Ton-Schwingungen der Sprache. Dies ist der Zustand der glücklichen Ruhe, der Gemüths- und Geisteshelle. Die Wage bewegt sich nicht, ihre Zunge steht unter dem Mittelpunkte. Aber ein andermal ist die eine Schaale hinabgefallen, die Stimme bald immer dem Gesangton nahe, ihr Forte, ihr Piano, Kreszendo

und Dekreszendo entfernen sich nie weit von ihm, dies ist der Aufschwung des Gemüthes. Unsere Empfindung ist als Empfindung mächtig, wird aber nur als Ausdruck ihrer selbst zur That. Dies ist der lyrische Zustand, der Trieb uns dem Gesang zu nähern, uns singend auszudrücken, selbst wenn uns niemand hört. Dieser Zustand trägt Ruhe in sich, daher er nie mit dem Selbstsprechen der Leidenschaftlichen und Wahnsinnigen zu verwechseln ist. Das Sinnliche ist im lyrischen Gemüthszustand dem Geistigen am meisten untergeordnet. Aber ein ander Mal sinkt die entgegengesetzte Schaale, dies ist die grösste Erschlaffung, welche Begierde und Leidenschaft, Denken und Empfinden u. s. w. hervorbringen. Hier ist die Stimme fast hauchend, wie sie im lyrischen Zustand fast singend ist. Man denke sich z. B. die Worte des Leicester in Maria Stuart, nachdem er die Geliebte zum letzten Male gesehen hat: Ich lebe noch, ich wag' es noch zu leben? und man wird sich sogleich sagen, dass hier die Stimme sich unmöglich den Gesangschwingungen nähern könne. Es dauert lange bis Leicester wieder Kraft findet, und kaum hat er sie gefunden, so schwingt er sich lyrisch, um wieder zu erschlaffen, und dieses Hin- und Herwanken ist der Zustand der Leidenschaft und auch der Zustand des eigentlichen Pathos der Stimme, dem jene drei Zustände als Nichtpathos gegenüber stehen.

Beim Pathos wogt der Wagbalken, unentschieden, welche Schaale sinken wird, und die Stimme mit ihm von der einen zur andern Seite. Die Innenwelt ruht in der einen Schaale, und über ihr ist die Sprache dem Gesang am nächsten; die Aussenwelt ruht in der andern Schaale, und über ihr sind die leisesten Sprach-Tonschwingungen. Um die rein lyrische Gemüthsstimmung und Stimmenschwingung zu empfinden, denke man an Lieder im engern Sinne, sowohl ernsten als heitern Inhalts, z. B. an das Lied von Novalis: Auf grünen Bergen wird geboren u. s. w., oder an Schillers Lied an die Freude, oder an Thümmels Ode an die Sonne. Um die Mittelschwingungen deutlich zu fühlen, lese man heitere Erzählungen von Gellert, und Epigramme aller Art. Um das Pathos der Leidenschaft zu empfinden, spreche man jenen Monolog des Leicester, lese die Scene aus Tell, als er zum Schuss gezwungen wird. Und um nun den lyrischen Aufschwung, der Gemüths- und Geisteshelle gegenüber gestellt zu erblicken, prüfe man hier das Gedicht von Göthe: Der Wanderer. Der lyrische Aufschwung des Wanderers hat hier einen sentimentalen Karakter, die heitere Sprache der Frau hat einen naifen Karakter. — Diese letztere bleibt stets in den Mittelschwingungen, jener entfernt sich von diesen zum Gesangtone hin.

Der Wanderer.

Wanderer.

Gott segne dich, junge Frau,
Und den säugenden Knaben
An deiner Brust!
Laß mich an der Felsenwand hier,
In des Ulmbaums Schatten
Meine Bürde werfen,
Neben dir ausruhn.

Frau.

Welch Gewerbe treibt dich
Durch des Tages Hitze
Den staubigen Pfad her?
Bringst du Waaren aus der Stadt
Im Land herum?
Lächelst, Fremdling,
Ueber meine Frage?

Wanderer.

Keine Waaren bring' ich aus der Stadt,
Kühl wird nun der Abend.
Zeige mir den Brunnen,
Draus du trinkest
Liebes, junges Weib.

Frau.

Hier, den Felsenpfad hinauf.
Geh' voran. Durchs Gebüsche
Geht der Pfad nach der Hütte
Drin ich wohne,
Zu den Brunnen,
Den ich trinke. *)

*) *Anmerkung des Verf.* Obgleich bis hieher die Stimme des Wandrers noch keinen lyrischen Aufschwung ange-

Wanderer.

Spuren ordnender Menschenhand
Zwischen dem Gesträuch?
Diese Steine hast du nicht gefügt,
Reich hinstreuende Natur!

Frau.

Weiter hinauf!

Wanderer.

Von dem Moos gedeckt ein Architrav!
Ich erkenne dich, bildenden Geist!
Hast dein Siegel in den Stein geprägt.

Frau.

Weiter Fremdling.

Wanderer.

Eine Inschrift, über die ich trete?
Nicht zu lesen!
Weggewandelt seyd ihr,
Tiefgegrabene Worte,
Die ihr eures Meisters Andacht
Tausend Enkeln zeigen solltet.

Frau.

Staunest Fremdling,

---

nommen hat, so zeigt doch die Form seiner Rede einen Ernst, der uns hier ganz besonders den tief und einfach fühlenden und sinnigen Mann verkündet, gerade so einen Menschen verkündet, wie es der Würderer der Kunst seyn soll. Wie oft ich auch dieses Gedicht gelesen habe, so ergreift mich doch die Korrektheit seiner Zeichnung stets allgewaltig. Ich mag es durchaus nicht, wie Andere gethan, einem Gemählde vergleichen, sondern ich stelle es neben die beste Zeichnung des Raphael. Mit der nächsten Strophe beginnt die Stimme ihre allmählige Erhebung.

Diese Stein' an?
Droben sind der Steine viel
Um meine Hütte.

Wanderer.

Droben? *)

Frau.

Gleich zur Linken
Durch's Gebüsch hinan,
Hier!

Wanderer.

Ihr Musen und Grazien!

Frau.

Das ist meine Hütte.

Wanderer.

Eines Tempels Trümmern!

Frau.

Hier zur Seit' hinab
Quillt der Brunnen,
Den ich trinke.

---

*) *Anmerkung des Verf.* Nun hatte das Gemüth des Wanderers schon die Fülle der Begeisterung empfunden und seine Stimme einen hohen Aufschwung genommen, die dazwischen eingestreueten kurzen Sätze der Frau wirken hier musikalisch wie das Einfallen kurzer und lieblicher Flöten-Sätze in die Solo-Parthieen der ersten Violine, und machen das Lyrische des Wanderers um so fühlbarer. Selbst die *Zerstreuung*, mit welcher er hier fragt: Droben? deutet auf seine hohe Stimmung. Zerstreuung sage ich, was beim ersten Anblick der Frage nicht klar wird, und deshalb auch vom Dichter anfänglich gar nicht beabsichtigt gewesen zu seyn scheint, allein es bewährt sich aus dem Folgenden, als ihm die Frau nämlich hinaufgeführt hat und er nun fragt: Ihr wohnet hier? Dies hätte er nicht gefragt, wären ihm die Worte hier deutlich gewesen, als sie sagt: Droben sind der Steine viel um meine Hütte.

Wanderer.

Glühend webst du
Ueber deinem Grabe,
Genius! Ueber dir
Ist zusammengestürzt
Dein Meisterstück,
O du Unsterblicher!

Frau.

Wart' ich hole das Gefäss
Dir zum Trinken.

Wanderer.

Epheu hat deine schlanke
Götterbildung umkleidet,
Wie du emporstrahst
Aus dem Schutte,
Säulenpaar!
Und du einsame Schwester dort,
Wie ihr,
Düstres Moos auf dem heiligen Haupt,
Majestätisch trauernd herabschaut,
Auf die zertrümmerten
Zu euern Füssen,
Eure Geschwister!
In des Brombeergesträuches Schatten
Deckt sie Schutt und Erde
Und hohes Gras wankt drüber hin!
Schätzest du so, Natur
Deines Meisterstücks Meisterstück?
Unempfindlich zertrümmerst du
Dein Heiligthum?
Säest Disteln drein?

Frau.

Wie der Knabe schläft!

Willst du in der Hütte ruhn,
Fremdling? willst du hier
Lieber in dem Freien bleiben?
Es ist kühl! Nimm den Knaben,
Dass ich Wasser schöpfen gehe.

Wanderer. *)

Süss ist deine Ruh!
Wie's, in himmlischer Gesundheit
Schwimmend, ruhig athmet!
Du! geboren über Resten
Heiliger Vergangenheit,
Ruh' ihr Geist auf dir!
Welchen der umschwebt,
Wird in Götterselbstgefühl,
Jedes Tags geniessen.
Voller Keim blüh' auf,
Des glänzenden Frühlings
Herrlicher Schmuck,
Und leuchte vor deinen Gesellen!
Und welkt die Blüthenhülle weg,
Dann steig' aus deinem Busen
Die volle Frucht,
Und reife der Sonn' entgegen!

Frau.

Gesegne's Gott! — Und schläft er noch?
Ich habe nichts zum frischen Trunk,
Als ein Stück Brot, das ich dir bieten kann.

*) *Anmerkung des Verf.* Allmählig mässiget sich nun der lyrische Aufschwung des Wanderers, indem er seine rege Gemüthsstimmung auf einem andern, der ruhigen Natur angehörenden Gegenstand, auf das schlummernde Kind überträgt.

Wanderer. *)

Ich danke dir.
Wie herrlich alles blüht umher
Und grünt!

Frau.

Mein Mann wird bald
Nach Hause seyn
Vom Feld. O bleibe, bleibe, Mann!
Und iss mit uns das Abendbrot.

Wanderer.

Ihr wohnet hier?

Frau. **)

Da, zwischen dem Gemäuer her.
Die Hütte baute noch mein Vater
Aus Ziegeln und des Schuttes Steinen.
Hier wohnen wir.
Er gab mich einem Ackersmann,
Und starb in unsern Armen.
Hast du geschlafen liebes Herz?
Wie er munter ist, und spielen will!
Du Schelm!

Wanderer. ***)

Natur! du ewig keimende

*) *Anmerkung des Verf.* Immer ruhiger wird des Wanderers Gemüth.

**) *Anmerkung des Verf.* In dem ersten Theile dieser Strophe wird die Stimmung der Frau zarter als frohlicher, aber darum keineswegs lyrisch.

***) *Anmerkung des Verf.* Noch einmal erhebt sich des Wanderers Gemüth, und bereitet ein freundlich, ernstes Scheiden vor, und mit einer nur etwas regeren Stimmung, als sie bei seiner Ankunft war, geht der Wanderer wirklich ab.

Schaff'st jeden zum Genuss des Lebens.
Hast deine Kinder alle mütterlich
Mit Erbtheil ausgestattet, einer Hütte.
Hoch baut die Schwalb' an das Gesims,
Unfühlend, welchen Zierath
Sie verklebt.
Die Raup' umspinnt den goldnen Zweig
Zum Winterhaus für ihre Brut;
Und du flickst zwischen der Vergangenheit
Erhabne Trümmer
Für deine Bedürfniss'
Eine Hütte, o Mensch.
Geniessest über Gräbern!
Leb wohl, du glücklich Weib!

Frau.

Du willst nicht bleiben?

Wanderer.

Gott erhalt euch,
Segen euern Knaben!

Frau.

Glück auf den Weg!

Wanderer.

Wohin führt mich der Pfad
Dort übern Berg?

Frau.

Nach Cuma.

Wanderer.

Wie weit ist's hin?

Frau.

Drei Meilen gut.

Wanderer.

Leb wohl!
O leite meinen Gang, Natur!
Den Fremdlings Reisetritt,
Den über Gräber
Heiliger Vergangenheit
Ich wandle.
Leit' ihn zum Schutzort,
Vorm Nord gedeckt,
Und wo dem Mittagsstrahl
Ein Pappelwäldchen wehrt.
Und kehr' ich dann
Am Abend heim
Zur Hütte,
Vergoldet vom letzten Sonnenstrahl,
Lass mich empfangen solch ein Weib,
Den Knaben auf dem Arm!

Pathos und Nichtpathos gehen keineswegs aus der Melodie, sondern aus der Natur des Sprachtons selbst hervor, (so wie sie sich auch in der Natur des Gesangtons auf gleiche Weise begründet finden) je nachdem sich der Sprachton im Mittel, oder bald auf der einen Seite vom Gesangton am entferntesten, bald auf der andern dem Gesangton am nächsten befindet. In den 4 Haupthaltungen der Stimme kann man daher auch jede Interjektion vortragen. Hätte der Mensch nur einen Ton, so könnte er diesen schon wechselnd in den 4 Stimmhaltungen her-

vordrängen. Das Pathos gehört also jener allgemeinen aus dem Gemüth hervorgehenden Sprache, der Kindheit der Sprache an.

Die vier genannten Zustände der Stimme sind von einigen Lehrern der Deklamation mit dem Grundton verwechselt worden. In diesen Irrthum kann man aber nicht fallen, wenn man weis, wie viel Tonarten eine Oktave enthält, dass jede Tonart Grundton seyn kann, und dass bei jenen Haupthaltungen gar nicht von Höhe und Tiefe auf der Tonleiter die Rede ist, sondern man in jeder der genannten Haltungen die ganze Tonleiter sprechen kann.

Andere haben diese Haltungen für das gesammte Wesen der Deklamation gehalten, und so den Theil für das Ganze genommen. Es ging hier wie mit andern Theilen der Deklamation. Weil man diese nicht streng genug schied, so lernte man auch das Gesammtwesen nicht deutlich genug anschauen.

Von der Melodie,

und zwar zuerst

von der Anzahl Töne auf jeder Sylbe.

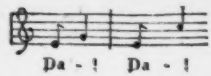
Aus der Natur des Tones selbst geht es hervor, dass die Sprache jeder Sylbe nur einen Ton giebt, der Gesang aber mehrere Töne über eine Sylbe verbreitet. Wer demnach die Vokale

zu lange hält, fällt gegen das Sprechgesetz in den Gesang, was im südlichen Teutschland allerdings nicht selten bei den Doppellauten geschieht. Von jener Regel der Sprache giebt es jedoch zwei Ausnahmen. Die Frage nämlich, und Ausrufung mit einsylbigen Wörtern; z. B. Wie? Was? Gott! O! — Dem Gemüthe, da es nun schon alle Eigenschaften eines Tones, Raum, Form und Geschwindigkeit angewendet hat, blieb kein anderes Mittel übrig, als das Umherschreiten auf der Tonleiter zu suchen, um die Zustände der Frage und Ausrufung durch jedesmal 2 auf einander folgende Töne zu entwickeln. Hier entsteht zunächst die Frage: war es gleich, ob die Stimme steigen, ob sie fallen und welche Intervalle das Gemüth wählen sollte, oder liegt in dem Zustande der Frage und Ausrufung etwas so Bezeichnendes, dass es auch ganz ausgezeichnet in den Intervallen der Tonleiter sich wieder finden muss? Mit Recht eröffnen also Frage und Ausrufung die nähere Untersuchung der

Sprach-Melodie im engern Sinne,

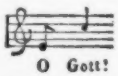
wenn nämlich Melodie für den Wechsel mit mehreren Tönen auf der Tonleiter anerkannt wird.

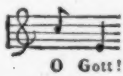
Wenn man die Erfahrung befragt, so lehrt sie, dass es möglich sey, wortlos, nur durch den Aufschwung der Stimme den Zustand der Ausrufung zu entwickeln:

Z. B. 

Hier sind zwei Töne der Tonleiter nach einander angeschlagen, wovon der erstere der kürzere ist, und dies bildet die Ausrufung. Lebhaft fühlen wir das in: O Gott! und: Gottlob! wo besonders in dem letztern die Länge Gott doch kürzer erscheint, als Lob. Dies zeigte aber nur das metrische Verhältniss der Ausrufung mit der Frage verglichen, welche allerdings die Länge der Kürze vorausschickt. Allein nicht überall, wo die Kürze der Länge vorausgeht, rufen wir aus, und nicht überall, wo sie der Länge folgt, fragen wir. Das metrische Verhältniss beider ist daher zwar wesentlich, um beide von einander zu scheiden, nicht aber ein wesentliches Merkmal, um beide zu erklären.

Aber in jenem Beispiele steht auch der erste Ton tiefer als der letztere. Sollte dies durchaus zur Ausrufung erfoderlich seyn? Die Erfahrung lehrt, wenn wir sie nicht streng prüfen, nein; denn man ruft eben sowohl

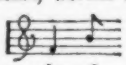


als 

Sollte schon hier, in ihrem Innersten die Natur Gleichbedeutenheit verrathen? Gewiss nicht. Nur der Missbrauch vermengte, was sie weislich schied.

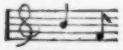
Man fühlt augenblicklich, wo man mit Unrecht die Stimme ausrufend steigen oder fallen lässt, wenn man z. B. steigend sagt: Gottlob! und fallend sagt: O Gott! Bei dem, was kommt, rufen wir O Gott! und steigen mit der Stimme empor; bei dem, was vergangen ist, rufen wir O Gott! oder Gottlob! und fallen mit der Stimme herab. Das heisst, jenes geht gleichsam aus der Ruhe in die Bewegung, dieses aus der Bewegung in die Ruhe über. Jenes ist die wahre, dieses nur die scheinbare Ausrufung; denn die Ausrufung hinterher ist eben so gewiss keine wahre, als sie fruchtlos ist. Was ich an zwei Worten zeigte, lässt sich auch an einem bewähren, z. B. Gott! Ach! O!

Die Frage können wir ebenfalls, wie die Erfahrung lehrt, wortlos hervorbringen; z. B.



oder ausgeführter

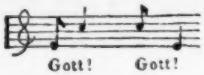
Hier zeigt sich vor Allem wiederum, dass die Stimme steigt, und das Steigen ist hier unerlässliche Bedingung; denn wenn man von der Höhe nach der Tiefe hin frägt, z. B.



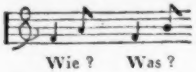
so errathen wir die Frage

nur durch die Wortsetzung, nicht aber durch den Ton. Man bringe das Du vor, und willst nach, und der Satz hört sogleich auf Frage zu seyn. Viele freilich, denen die Tonfrage unbequem ist, lassen es bei der Fragsetzung der Worte, bei der grammatikalischen Frage bewenden, ohne die deklamatorische hinzuzufügen. Nun ist aber eben sowohl eine wirkliche Frage als eine nur scheinbare möglich, z. B. die Frage aus Spott, welche zu erkennen giebt, dass man die Antwort schon zu wissen glaubt. Beide Fragen sollen aber nicht bloss unterschieden werden durch den Sinn der Worte, sondern auch durch den Ton selbst; denn in der Wortfolge sind beide nicht von einander unterschieden. Hieraus nun geht hervor, dass auch Frage und Ausrufung nicht durch das Aufsteigen der Stimme überhaupt von andern Sätzen unterschieden sind, sondern, dass es die Intervalle, das Wieviel des Steigens, und bei der nur scheinbaren Ausrufung das Wieviel des Fallens seyn müsse, welches beide von andern Sätzen scheidet. Fühlbarer wird, was ich eben sagte, wenn man mit einem Worte frägt, aber das eine Mal im Ernst, dann im Spott, und wenn man absichtlich verschiedene Intervalle zu wählen sucht. Z. B.: Was? Wie? Wer? — Wer hier herabfällt, wird augenblicklich eben so komisch, als wenn er ein Intervall wie etwa die Quinte zur Prime wählt.

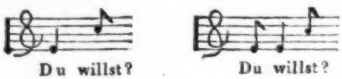
An obigem Fragesatz ist aber auch zu erkennen, dass die erste Note die längere ist, und dies ist ebenfalls unerlässlich. Die Ausrufung auf einem Worte



steht der Frage auf einem Worte gegenüber, und diese lautet:

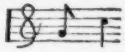


Wenn sich also die Frage über mehrere Wörter verbreitet, so ist der entscheidende Fragschwung, wiewohl vorher eingeleitet, dennoch entweder deutlich in der letzten Sylbe, oder es wird der letzte Ton nicht durch die Frage länger, sondern durch den deklamatorischen Akzent, welcher die Stärke und bisweilen auch die Dauer vermehrt, weil er das Werk des Verstandes ist. Z. B.



Es muss, sagte ich zuvor, etwas in den Intervallen selbst liegen, was die Frage wie die Ausrufung verdeutlichet. An den Sprach-Intervallen, die viel kleiner sind als die Gesang-Intervalle, würde es dem ungeübteren Ohre schwerer fallen, diesen Unterschied zu finden; es mögen also die grössern Schritte des Gesanges zur ersten

Wahrnehmung dienen. Die Komponisten setzen die Fragen gemeiniglich in einen Aufschwung der Quarte, z. B.:



Wo aber die Komponisten die Terze zur Frage niederschrieben, wählen die Sänger gern die Quarte als Vorschlag und halten diesen vorzüglich lang.

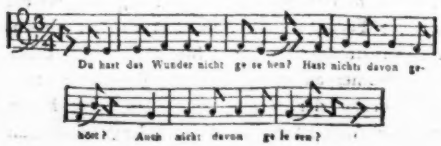
Die Quarte aber und Prime sind Ausgleichung suchende Konsonanzen, das heisst: Der Antwortende muss den Ton angeben, welcher in das Verhältniss der Räume beider fragenden Töne die Einheit bringt. Der Antwortende bildet den musikalischen Schluss, während der Fragende nur die, den Schluss einleitenden Töne angab. Um dies recht lebhaft zu fühlen, darf man z. B. dreimal eine und dieselbe Frage thun, und die beiden ersten Male ungewiss, das dritte Mal aber mit Entschiedenheit, mit Gewissheit antworten. Z. B. Wollen wir mit einander spatzieren gehen? Nein. Nicht wahr, wir gehen doch mit einander spatzieren? Nein. Gehen wir denn wirklich nicht mit einander spatzieren? Nein.

Da wir dies von der Frage wissen, so können wir nun auch leicht folgern, dass sie, wenn sie keine Antwort erwartet, z. B. wenn sie spot-

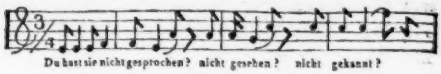
tet, sich in den Verhältnissen sich selbst ausgleichender Konsonanzen bewege. Die Ausrufung aber steigt in der Sprache in den sich selbst ausgleichenden Dissonanzen, wodurch sie eben gleichsam den Schluss gekürzt oder gebrochen an den Tag legt. Nur im Komischen, wo man diese Entschiedenheit vermissen, wo die Ausrufung der Frage ähnlich seyn soll, wählt sie die Ausgleichung suchenden Konsonanzen, oder Dissonanzen, und ist darum, was sie nicht seyn soll, in höherer Hinsicht nämlich.

Wie viel gemüthlicher könnte alle Instrumental- und Gesang-Musik werden, wenn die Komponisten strenger sich darüber prüften, wie eigentlich das Gemüth die Tonleiter gebraucht. Todte Zierathen fielen dann weg und lebendige Musik träte an deren Stelle.

Wenn mehrere Fragen, oder mehrere Ausrufungen nach einander so folgen, dass das Subjekt in jeder, sey es bestimmt oder unbestimmt, wiedergenannt wird, so beginnt die folgende Frage stets ein Paar Töne tiefer als da, wo die vorhergehende endete, und kommt also am Ende immer höher als die erste zu stehen. Z. B.:



Nur in der höchsten Leidenschaft bezieht man mehrere Prädikate auf das nur einmal genannte Subjekt, und in diesem Falle fängt die zweite Frage an, wo die erste endete; z. B.:



Um nicht missverstanden zu werden, bemerke ich nochmals, dass ich diese Sätze in Gesang-Intervallen niederschrieb. In Sprach-Intervallen, wo die zartern Verhältnisse der 1/9, 1/4 und 1/18 Töne jedes sogenannten ganzen Tones zu hören sind, ist das Verhältniss eines Quarten-Sprunges kleiner und die grösseren, welche im Gesang so genannt werden, sind ihm nur verwandt.

Die heftigsten Sprünge auf der Tonleiter kommen in den einzelnen Sätzen der Sprache stets in der Ausrufung und Frage vor. Von dem Verhältnisse grösserer Sätze zu einander in Rücksicht auf Höhe und Tiefe, kann hier noch nicht die Rede seyn. In Gesang- und Instrumental-Musik erweitern sich die Sprünge auf der Tonleiter, und nicht selten deuten grosse Sprünge, die wir in beiden so oft zu hören bekommen, um die Fertigkeit des Künstlers zu bewundern, auf Ausrufung oder Frage hin, und stehen daher nicht immer an ihrem Platze. Beobachtet man das Locken der Vögel, so ist es reine Frage, welcher Antwort zu Theil wird, beobachtet man

das Angstgeschrei der Thiere, so ist es Ausrufung.

Die heftigsten Sprünge der Sprache in einzelnen, kleinen Sätzen, sagte ich, sind Frage und Ausrufung. Dies führt zur Frage:

1) *Wann macht die Stimme überhaupt Sprünge auf der Tonleiter, und wann geht sie Sprosse für Sprosse auf ihr hinauf und herab?*

Die Beantwortung dieser Frage aber setzt eine andere Frage und deren Beantwortung voraus:

2) *Unter welcher Bedingung nämlich steigt überhaupt die Stimme, und unter welcher fällt sie?*

Steigen und Fallen der Stimme überhaupt.

Es muss hier wiederum ins Gedächtniss zurückgerufen werden, dass Schall- und Tonleiter auf wirkliche Verschiedenheit der Grösse des Raumes gegründet sind. Man darf ferner jene vier Haupthaltungen der Stimme, das Pathos und Nichtpathos hier nicht mit einmengen, was von Vielen geschehen ist z. B. in der Deutung des Wortes Emphasis, welches freilich Aufschwung der Stimme auf der Tonleiter eben sowohl, als Annäherung an den Gesangton, oder sogar auch an das Pathos in sich fasst. Die in dem Worte Emphasis begriffenen Gegenstände sind trennbar und werden nur in gewissem Falle mit einander verbunden, daher soll man sie auch erst geson-

dert näher kennen lernen und ihre Anwendung wissen, ehe man von Emphasis spricht.

Da der tiefere Ton der grössere Raum, der höhere der kleinere Raum ist, so heisst die zunächst zu beantwortende Frage auch: **Warum lässt das Gemüth bald kleinere räumliche Grössen den grössern, bald diese jenen folgen?**

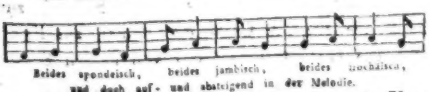
Der kleinere Raum ist in dem grössern enthalten und das Kleinste ist in allen Grössen, so z. B. der Punkt in allen denkbaren Linien und Flächen enthalten. Die kleinste Grösse ist also zugleich die einzig mögliche Darstellung der Einheit in aller Grösse, oder die Darstellung des Maasses und Maasstabes zugleich. Die kleinste Grösse unter einer Anzahl von Grössen steht als die Vorstellung der Einheit in der Idee Vielheit da. Folgt demnach ein höherer Ton als der kleinere dem tiefern, so drückt das Gemüth erst Vielheit, dann Einheit, oder das Suchen nach Einheit aus. Folgt aber der tiefere dem höhern Ton, so tritt das Gemüth von der Einheit zur Vielheit.

Es sey mir hier erlaubt einen Absprung zu machen, um ein sehr gangbares Missverständniss unserer Prosodiker etwas näher zum Lichte zu rücken. Die meisten erkennen im jambischen Verhältniss ein Steigen, im trochäischen ein Fallen, in dem spondeischen ein Schweben auf gleicher Höhe. Es hat der Prosodiker gegeben,

welche die Ideen Länge und Kürze ganz abgeleugnet, stets mit Höhe und Tiefe verwechselt haben. Möchten sie doch von dem Gesichtssinn auch auf das Gehör schliessen lernen! Längen und Kürzen entstehen durch willkührliche Vermehrung der Schwingungen, welche als Einheit gehört werden, nicht aus der räumlichen Vergrösserung der Bewegung. Wie ganz anders sieht das metrische Verhältniss gegen das der Melodie in Noten aus! Jenes muss in diesem, dieses nicht in jenem enthalten seyn und beides beweiset, dass sie geschieden beurtheilt werden müssen, d. h. deutlicher geschieden und darnach beurtheilt werden können, als wenn jene Begriffsvermengung dem Urtheil zum Grunde liegt. Hier zum Beispiel:

1) Nur metrisches Verhältniss auf einem und dem nämlichen Ton sieht in Noten so aus:

2) Melodisches Verhältniss hingegen, in welchem metrisches enthalten ist, wird durch die Grundlinien angedeutet, auf welche die Noten zu stehen kommen und sieht so aus:



Man könnte jener gangbaren Begriffs-Ver-

mengung auch im Gleichniss antworten. Man kann einmal mit wechselnd geschwinden und langsamen, oder mit gleichgeschwinden Schritten gehen, wo von Höhe und Tiefe nicht die Rede ist, sondern nur von Länge und Kürze. Ein andermal aber kann man einen langen und einen kurzen Schritt machen bei gleicher Geschwindigkeit, das giebt Höhe und Tiefe; denn es ist nur äusserlich relatif verschieden, ob man dabei auf der Ebene oder einen Berg hinan geht. So zeigt sich das Metrum mit dem Wechsel auf der Tonleiter vereinigt. Wer aber überhaupt hinkt, scheint beides verwechseln zu wollen, Melodie und Metrum, auf der Ebene gehen und auch Berge steigen zugleich, und heisst daher krank.

Es ist in der That eine komische Anmassung, wenn man glaubt, durch Metrum auch Melodie bestimmen zu können. Wortfügung in Beziehung auf den Sinn erzeugt beides, Melodie und Metrum, nicht aber Melodie, Metrum, nicht Metrum, Melodie.

Wer wüsste es nicht, dass es kein wahres Unten und Oben, Hinauf und Herab giebt, und dass die Sonne nur darum über uns steht, weil wir als aufgerichtete Thiere unsere Stellung zur Basis der Begriffe Oben und Unten annehmen und das Oben nennen, was von unsern Füssen entfernter als von unserm Haupte ist, daher wir sogar z. B. sagen: Dieser oder Jener ist oben in

das Schlüsselbein geschossen worden, obgleich das Schlüsselbein bekanntlich zunächst dem Hals an der Brust, also unter dem Kopfe sich befindet. Der eigentliche, der strenge Unterschied zwischen Höhe und Tiefe, von Kürze und Länge, und von Stärke und Schwäche beruht hiernach nur darin, dass Höhe und Tiefe Maas des Raumes andeuten, Länge und Kürze Maas der Zeit, während Stärke und Schwäche nur Modifikation der Bewegung als solcher, mithin stets in der Einheit von Zeit und Raum sind. Oder: wenn Länge und Kürze wirkliche Quantität der Zeit, Höhe und Tiefe wirkliche Quantität des Raumes der Bewegung sind, so sind Stärke und Schwäche nur intensive Grösse oder Grade der Quantität der Bewegung, unter beiden Begriffen Raum und Zeit, während alsdann Vokal- und Konsonantenformen die Qualität der Bewegung darthun. Wenn man Zeit und Raum als zwei Grundbegriffe gelten lässt, warum will man nicht ihren Unterschied anerkennen und verfolgen in allen Gliedern der Erfahrung und Wirklichkeit? Nur erst wenn man dem metrischen Verhältniss den Begriff Zeit, dem melodischen den Begriff Raum unterlegt, kann man auch ihre Wechselwirkung, bald in Uebereinstimmung, bald im Widerspruch erkennen.

Höhe und Tiefe sind in dem Gebiete der Töne das Körperlichste, wie in den bildenden Künsten die Zeichnung das Geistigste ist. Daher

Musik ohne Melodie ihren besten, irdischen Gehalt eben so verliert, wie Malerei und Skulptur ihre höhere, geistige Bedeutung nur durch die Zeichnung empfangen.

Ich kehre zurück. Die Folge verschiedener, räumlicher Grössen in der Bewegung auf einander, so sichtbar als hörbar, drückt entweder das Hervortreten des Geistes und Gemüths von der Idee Einheit zur Vielheit, Einfachheit zur Mannichfaltigkeit, oder das umgekehrte Verhältniss aus. Da ein drittes Verhältniss nicht denkbar ist, so sind auch die beiden Grundformen aller Melodie das Hinauf und Herab. Das Beharren auf einem Tone kann erst in der Zusammenstellung mit jenen beiden Melodieenformen Melodie genannt werden. Die Monotonie kann nur Theilen in melodischem Ganzen zukommen.

Wandel und Sprung in der Melodie.

Jede der beiden Grundmelodieen-Formen, auch nur aus zwei Tönen bestehend, hat entweder die ruhige Stufenfolge, oder den Sprung zum Zweck. Steigt man z. B. von F zum daneben liegenden Fis, so bemerken wir das Höhersteigen mehr, als dass es uns Zweck wäre, eine grosse Kluft gleichsam zwischen beiden hören zu lassen. Lassen wir aber dem F das höhere C folgen, so wird die Kluft zwischen beiden, das Intervall, vorzugsweise unser Zweck.

Warum das? Um die Antwort leichter zu

finden, lebhafter mitzufühlen, stelle man sich alle Töne einer Oktave von C zu C hinaufwärts angeschlagen vor. Hier ist sprossenweises Aufsteigen hörbar und dieses entwickelt uns das Ganze (die Oktave) durch alle seine Theile. Aber nun denke man C, dann E, dann G, dann C angeschlagen, und wir haben das Ganze nur durch seine Haupttheile dargethan. Der Akkord, als die Vergleichung der Haupttheile im Zusammenhang, ist angeschlagen und ist Zweck geworden, wie es zuvor die Idee einer Oktave auf der Tonleiter war. Drittens aber: steigen wir von C zu C in Terzen, Vor- und Rücksprüngen, so vergleichen wir nicht die Haupttheile des Akkords C, sondern die Haupttheile der Oktave in einem, gegen das sprossenweise Aufsteigen erweiterten Verhältnisse. Im Auf- und Absteigen ohne Sprünge ist also stets Enthüllung aller Theile eines Ganzen der Zweck, der Sprung aber bezweckt jederzeit Vergleichung. So wäre die aufgestellte Hauptfrage beantwortet und es muss nun von dem Allen die Anwendung auf den Gedanken gemacht werden, der in Wörtern sich ausdrückt und durch Melodie, bald in gesprungenem bald in sprossenweisem Auf- und Absteigen und im Beharren auf einem Tone dem Gemüthe näher gelegt werden soll.

Wortfolge giebt Melodie.

Jedes Wort zeigt einen Begriff an, jeder Be-

griff wird gedacht und kann also Gedanke im weitesten Sinne des Wortes genannt werden. Das Wörtlein: der, drückt einen Begriff aus, das Wort: Mensch, nicht minder, das Wort: ist, ebenfalls, und so auch das Wort: vernünftig. Aber der Gedanke im engern Sinne entsteht erst durch eine erweiterte Thätigkeit des Denk- und Urtheilsvermögens, indem dieses mehreren, nach einander folgenden Worten einen Zusammenhang giebt. Z. B.: der Mensch ist vernünftig. Einen solchen Gedanken nennt man bekanntlich einen Satz. Man nennt hierbei das Wort: Mensch, das Subjekt im Urtheil, das Wort: vernünftig, das Prädikat, welches dem Subjekte beigelegt werden soll, und das Wort: ist, nennt man die Kopula, durch welche das Prädikat dem Subjekte beigelegt wird. Woher denn aber kömmt es, dass man in dem Satze: der Mensch ist vernünftig, nicht jeden Begriff der Worte gesondert und ohne alle Beziehung auf die übrigen Worte auffasst? Woher kömmt es, dass man sich genöthigt fühlt, das Wort der, zu Mensch zu ziehen, und eben so die Kopula: ist, zu Mensch und: vernünftig? Das Verbinden liegt in etwas Höherem, als in den Begriffen der einzelnen Worte selbst. Die Verbindung im Urtheil liegt in der Aufeinandertolge der Begriffe, nicht aber in den Begriffen als solchen. Die wahre Kopula im Urtheil entspringt unter dem Begriff Zeit. Darum auch verändert

die Wortversetzung den Sinn eben so sehr, wie die Vertauschung der Worte, darum kann veränderte Wortfolge allen Sinn aufheben, wie die Wahl unrichtiger Worte auch. Wer versteht uns, wenn wir sagen: Vernünftig der ist Mensch? Und ganz anders bei gleichen Worten ist der Sinn wenn wir fragen: Ist der Mensch vernünftig? So konstruirt, bedürfen wir gar nicht des Fragezeichens, denn die Wortsetzung frägt und treibt uns an, auch musikalisch zu fragen. Noch anders ist der Sinn, wenn wir sagen: Vernünftig ist der Mensch.

Ohne nun hier tiefer in das Wesen und in die Gesetze der Wortfügung eindringen zu wollen, was von philosophischen Sprachforschern bereits oft geschehen ist *), so ergiebt sich doch nun schon gnügend, dass es ein ganz anderes Verfahren der Seele ist, wenn sie den ihr wichtigsten Begriff eines Satzes zuerst auffasst oder zuletzt. Im ersten Falle geht sie formell analytisch, im letzten formell synthetisch zu Werke. Beiden Verfahrungsweisen muss, wenn der Satz hörbar wird, etwas musikalisch entsprechen, denn sonst könnte der Fall eintreten, dass Musik und Wortfolge sich widersprächen, wodurch die Deutlichkeit gehemmt, der Eindruck gestört würde. Und was ist es denn in der Musik, was ebenfalls nur in der

*) *Anmerk.* S. Bernhardi's Sprachlehre.

Art der Aufeinanderfolge seinen Zusammenhang findet? Melodie. Auch hier zeigt sich ein Bedürfniss zur Verbindung im Urtheil, und so darf man es als unumstössliche Wahrheit behaupten: Wortfolge und Melodie haben überall eines und das nämliche Gesetz. Die Wortfolge kann, bildlich, Melodie des Gedankens, Melodie zusammenhängender Begriffe; und die Melodie hinwiederum kann Zusammenhang der Töne, welchen das Urtheil nach zweien Grundformen hervorbringt, mit Recht genannt werden.

Jeder Gedanke, der aus mehr als einem Worte besteht, heisst Satz, und aus mehreren zusammenhängenden Sätzen entsteht die Periode. Ein Begriff nun in jeder Periode und in jedem Satze, ein Wort ist das Hauptwort, der Hauptbegriff darin, das heisst: das Wort, der Begriff, auf den sich die übrigen beziehen. Nicht immer ist aber z. B. das beschreibende Beiwort der untergeordnete, oder Prädikats-Begriff, und nicht immer das Substantivum der Subjekts-Begriff. Sehr oft wird das Adjektivum dem Substantivo, oft aber auch das Substantivum dem Adjektivo beigelegt, und eine wahre Inversion ist nur bei zweien unzusammenhängenden Begriffen möglich. Wenn man sagt: Wallfisch, Bleistift, so kommt gar nichts darauf an ob man das zweite Wort zum ersten macht. In wirklich zusammenhängenden Sätzen aber, und das sind solche,

die Sinn haben (das Geschwätz des Wahnsinnes verträgt, weil es Unsinn ist, jede Inversion), ist ein Wort der Hauptbegriff. Wie einseitig aber wäre die Seele, wenn sie nicht das Hauptwort des Satzes bald vor und bald Nebenwörtern nachsetzen könnte? Ohne diese Versetzung des Hauptwortes würde sie nicht formell analytisch und synthetisch seyn können. So bilden sich die zwei Grundformen der Wortfügung; das Hauptwort steht entweder am Anfang oder am Ende des Satzes, sey dieses Hauptwort ein Substantivum, Adjektivum, ein Pronomen, ein Verbum, eine Präposition oder Konjunktion. Das Hauptwort nun jedes Satzes ist die Einheit in demselben, daher bekommt es den höchsten Ton. **Steht das Hauptwort am Anfang des Satzes, so ist die Denkform analytisch und die Melodie herabfallend, steht es am Ende des Satzes, so ist die Denkform synthetisch und die Melodie aufsteigend.**

Zuerst einige Beispiele für die herabfallende Melodie:

Wahrheit ist der Zweck der Philosophie.
Schöne Gegenden giebt es hier.
Sterben muss Jeder.
Mein ist dieses Buch.
Dass du kommen wirst, weiss ich.
Mit mir sollst du es finden.

Wer fühlte nicht, dass viele dieser Sätze einen fehlenden Gegensatz andeuten?

Nun Beispiele der aufsteigenden Melodie:

Der Zweck der Philosophie ist Wahrheit.
Die hiesigen Gegenden sind schön.
Jeder muss sterben.
Dieses Buch ist mein.
Wenn du willst, dringst du durch.
Ich stehe dafür, du gelst mit.

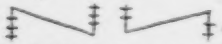
Nun diese Formen aufgestellt sind, darf hinzugesetzt werden, dass der Fragesatz, wenn er richtig in der Wortfolge seyn soll, den Hauptbegriff stets, wegen des bestimmten Frage-Intervalls, am Schlusse des Satzes haben müsse. Der Anfang leitet die Frage ein und das Schlusswort hat den Frage-Aufschwung. Um z. B. den Begriff: wer, in dem Fragesatz: wer hat das gesagt? hervorzuheben, ohne die Verstärkung des Tones, den Akzent zu Hülfe zu nehmen, müsste eigentlich konstruirt werden: das hat gesagt wer?

Aus den beiden Grundformen der Wortfügung bilden sich die zusammengesetzteren und so auch aus der auf- und absteigenden Melodie die zusammengesetzten. Für das Herabsteigen wähle ich das Zeichen dieses ╲, für das Hinaufsteigen diesen ╱ als Zeichen. Die nächste Zusammensetzung ist diese: ╲╱ Herab fällt die Stimme und steigt wieder hinauf. Dies ist der Fall bei Gegensätzen, bei zwei in dem Satz um den Vorzug gleichsam streitenden Be-

griffen. Z. B. Tugend ist mehr als Glück. Grün ist angenehmer als Gelb. Verschweigen heisst noch nicht lügen.

Die zweite Zusammenstellung sieht so aus: Die Melodie steigt erst und fällt dann wieder. Dies geschieht, wenn der Hauptbegriff in der Mitte des Satzes steht. Z. B.: In unserer Zeit ist Egoismus das herrschende Uebel. Was den Menschen wahrhaft entehrt, ist der Mangel an Achtung Anderer.

Aus diesen Melodieenformen nun zusammen, vereint mit der Monotonie, für welche das Zeichen des —— bestimmt wird, bilden sich die zusammengesetztesten Melodieen, mit oder ohne Sprünge; denn nach dem, was von dem Sprunge der Stimme gesagt worden ist, kann es nicht mehr zweifelhaft seyn, dass jeder Zwischensatz einen Sprung macht und so auch der Nachsatz gegen den Vordersatz. Um nun die Grösse dieser Sprünge selbst zu bezeichnen, denke man sich Queerlinien, auf denen die zu überspringende Anzahl Töne angegeben ist. Hieraus bildet sich, dass jeder Melodieenstrich einen perpendikularen oben oder unten bekommen kann, an welchem man das Wievielhöher oder Wievieltiefer durch Queerstriche angiebt. Z. B.:

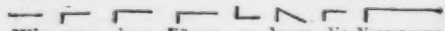


Mit dieser Rücksicht findet man hier einige der zusammengesetzten Melodieen vorgezeichnet:

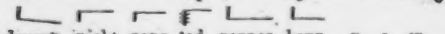
Die Welt wird alt und wird wieder jung.

Die Wahrheit und das Recht beherrschen die Welt.

Es war, ich weiss nicht wann, als ich ihn sah und sprach:



Wie man einen Körper, so lange die Verwesung



dauert, nicht ganz tod nennen kann, u. s. w.

In diesem letzten Beispiele zeigt sich die Pause zwischen den Worten beobachtet und also die Bezeichnung vollendet, indess ihr jenes grössere Skelet an den erstern Beispielen zum Grunde liegt.

Den Anfänger in der Deklamation lasse man doch ja vor allem die Hauptworte jedes Satzes und Zwischensatzes aufsuchen und durch den hohen Ton bemerklich machen. Zugleich aber verhüte man, dass er den hohen Ton nicht auch in den stärksten verwandle, denn der verstärkte Ton ist der deklamatorische Akzent, welcher nicht immer auf das Hauptwort des Satzes, sondern oft in die Tiefe fällt, während das Hauptwort den höchsten Ton behauptet. Von dem Akzent wird weiterhin die Rede seyn.

Um jedoch den Unterschied zwischen Akzent und hohen Ton zur noch deutlichern An-

schauung zu bringen, werde ich hier das Gedicht von Schiller: Spruch des Confucius, in Höhetönen und Akzenten, welche letztere gerade hier fast alle in die Tiefe fallen, angeben und den Höheton durch * und den Akzent durch † bezeichnen.

Spruch des Confucius.

* †
Dreifach ist der Schritt der Zeit,
† *
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
† *
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
† *
Ewig still steht die Vergangenheit:

* †
Keine Ungeduld beflügelt
* †
ihren Schritt, wenn sie verweilt,
* *
Keine Furcht, kein Zweifeln zügelt
†
ihren Lauf, wenn sie enteilt.
* *
Keine Reu, kein Zaubersegen
†
Kann die stehende bewegen.

*
Möchtest du beglückt und weise
* †
Endigen des Lebens Reise,
* †
Nimm die Zögernde zum Rath,
* †
nicht zum Werkzeug deiner That.

Wähle nicht die Fliehende zum Freund,
nicht die Bleibende zum Feind.

Um jederzeit die Richtigkeit der gefundenen Melodie zu prüfen, versuche man jederzeit das Gegentheil und gebe Acht, wie sich der Sinn verändert. Anders ist der Sinn wenn man sagt: Schwarz ist dies Pferd, als wenn man sagt: Schwarz ist dies Pferd.

Ob im Alltagsleben die Menschen jederzeit, und ob sie alle die Gesetze der Melodie beobachten oder nicht, kann die Wahrheit jener aufgestellten Gesetze nicht zweifelhaft machen, denn

1) es giebt Menschen, die man geborne Komiker nennen muss, und die gerade durch Verkehrtheit der Melodie Lachen erregen.
2) Nicht alle Organe sind günstig, nicht alle sind gesund und vollkommen. Diese unvollkommenen werden bei dem regsten Streben nach richtiger Melodie sie dennoch verfehlen.
3) Angewohnheit macht die Sünde gegen das Gesetz zum herrschenden Gesetz, und so auch in Rücksicht der Melodie. Es giebt Verkehrtheit, Zwecklosigkeit der Melodie, die ganzen Provinzen eigen zu seyn, für sie Gesetz zu seyn scheint.
4) Das Alltagsleben spricht um verstanden, weniger um empfunden zu werden. Will man daher die edlere Natur in den Gesetzen

der Melodie belauschen, so muss man die Menschen hören, nicht wenn sie mit dem Verstande, sondern wenn sie mit dem Herzen sprechen. Dieses setzt sich durch die Melodie mit den Gedanken in Uebereinstimmung.

Hat man den Sinn der Melodie als solchen aufgefasst, so werden nun folgende Regeln sich von selbst rechtfertigen:

1) Wo nicht der Sprung auf der Tonleiter nothwendig ist, wandle man melodisch in kleinen und gemessenen Schritten, denn ausschweifende, regellos wilde Melodie verdunkelt den Gedanken und verkehrte Melodie macht ihn lächerlich.

2) Die Nachschlags-Sylbe bleibe auf dem Tone der Hauptsylbe, es wäre denn, dass sie selbst zu einem bestimmenden Begriffe im Satze erhoben würde.

3) Die Bindungswörter, und das Kopula-Wort überhaupt, welche den Prädikaten zugehören und von diesen durch kürzere Pausen getrennt sind als vom Subjekt, lasse man, da in der Ideenfolge das Subjekt stets dem Prädikate vorausgeht, wäre jenes auch ein Adjektivum und dieses ein Substantivum, auf dem Tone des Subjekts, weil es hierdurch musikalisch am innigsten mit den Prädikaten verbunden wird.

4) Man steige in der Melodie, so lange Satz

und Zwischensätze gleiche synthetische Form haben, obgleich der Zwischensatz durch einen kleinen Rücktritt sich ankündigt. Man falle fortwährend bei der Uebereinstimmung des Satzes und seiner Zwischensätze in der analytischen Wortfolge.

5) Die wahre Parenthese soll stets so konstruiret seyn, dass sie nicht bloss Zwischensatz sey, und deshalb muss sie die dem Satze entgegengesetzte Melodieenform hören lassen, ganz abgerechnet alles das, was sonst noch zu ihren wesentlichen Merkmalen gehört.

6) Nicht bei jedem Punktum neigt sich die Stimme zur Tiefe, und noch weniger macht sie einen unmässigen Fall. Die Sätze, die Verse, die Perioden, die Strophen sollen nicht, als für sich abgeschlossen dastehen, sondern ebenfalls musikalisch verbunden dargethan werden. Nur erst am Schluss des Ganzen bildet sich auch musikalisch ein Schluss, dieser aber kann sich nach der Höhe hin eben so, wie nach der Tiefe zu bilden. Wenn nach der Tiefe, wenn nach der Höhe hin der Schluss gemacht werden soll, entscheidet sich nach den nämlichen Gesetzen, welche für auf- und absteigende Melodie überhaupt gegeben worden sind. So ist z. B. der Schluss der Frühlingsfeier, von Klopstock, mit den Worten:

Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens,

ein wahrhaft nach der Tiefe gehender Schluss.

Dagegen in Schillers Gedicht: die Grösse der Welt, mit den Worten:

Senke nieder
Adlergedank dein Gefieder,
Kühne Seglerin Phantasie,
wirf ein muthloses Anker hie,

schliesst das Ganze nach der Höhe hin. Und endlich in Göthe's Legende mit den Worten:

Wer geringe Ding wenig acht't
sich um geringere Mühe macht.

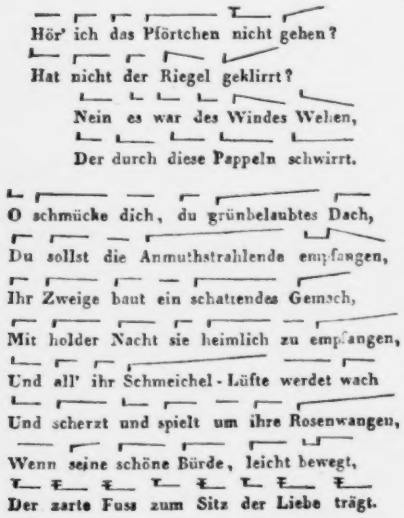
leitet sich der Schluss hoch ein, geht in die Tiefe und schliesst in den Mitteltönen, gleich einem Schluss wie d, g, c.

Verbindet man Perioden musikalisch mit einander, so muss der schliessende Ton der vorhergehenden dies möglich machen, denn hat dieser völlig abgeschlossen, so kann der erste Ton der folgenden Periode nur sehr unvollkommen und gewaltsam anwerfen, nicht anknüpfen.

Nach diesem allen prüfe man jetzt das Gedicht von Schiller, die Erwartung betitelt, worin das rastlose aber gleichmässige Aufsteigen der Stimme vorzüglich fühlbar wird. In den grössern Strophen steigt die Stimme fast ohne allen Rücktritt vom ersten Vers bis zum Ende des siebenten, wo sie den Schluss in den ruhigern Mitteltönen, jedoch nie völlig findet, sondern sogleich wieder den Ausdruck der Erwartung anhebt. Jenes Aufsteigen, ungeachtet der dazwischen fallenden Pausen, malt, wenn es mit rich-

tigem Kreszendo verbunden wird, die Ungeduld der Erwartung am ähnlichsten. Das Kreszendo muss aber so gehalten werden, dass es mit jeder Strophe bis zum Schluss des Gedichts an Kraft gewinnen kann. Eben so muss auch die jedesmal folgende Strophe mehr Höhe gewinnen.

Die Erwartung.



Stille, was schlüpft durch die Hecken
Raschelnd mit eilendem Lauf?
Nein, es scheuchte nur der Schrecken
Aus dem Busch den Vogel auf.

O! lösche deine Fackel Tag! *) Hervor
Du geist'ge Nacht, mit deinem holden Schweigen,
Breit' um uns her den purpurrothen Flor,
Umspinn' uns mit geheimnissvollen Zweigen,
Der Liebe Wonne flieht des Lauschers Ohr,
Sie flieht des Strahles unbescheid'ne Zeugen!
Nur Hesper, der verschwiegene, allein
Darf stillherblickend ihr Vertrauter seyn.

Rief es von ferne nicht leise,
Flüsternden Stimmen gleich?
Nein, der Schwan ist's, der die Kreise
Ziehet durch den Silberteich.

Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluss,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich bei des Westes Kuss,
Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen,
Die Traube winkt, die Pfirsche zum Genuss,
Die üppig schwellend hinter Blättern lauschen,
Die Luft, getaucht in der Gewürze Flut,
Trinkt von der heissen Wange mir die Glut.

Hör' ich nicht Tritte erschallen?
Rauscht's nicht den Laubgang daher?

*) *Anmerkung des Verf.* Hier führen die einzelnen Ausrufungen zwei Sprünge herbei, nach denen die Stimme sogleich wieder anknüpft, wo sie stehen geblieben war.

Nein, die Frucht ist dort gefallen,
Von der eignen Fülle schwer.

Des Tages Flammenauge selber bricht
In süssem Tod und seine Farben blassen,
Kühn öffnen sich im holden Dämmerlicht
Die Kelche schon, die seine Gluten hassen,
Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht,
Die Welt zerschmilzt in ruhig grosse Massen,
Der Gürtel ist von jedem Reiz gelöst,
Und alles Schöne zeigt sich mir entblösst.

Seh' ich nichts weisses dort schimmern?
Glänzt's nicht wie seidnes Gewand?
Nein, es ist der Säule Flimmern
An der dunkeln Taxuswand.

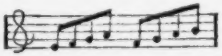
O! sehnend Herz, ergötze dich nicht mehr,
Mit süssen Bildern wesenlos zu spielen,
Der Arm, der sie umfassen will, ist leer,
Kein Schattenglück kann diesen Busen kühlen;
O! führe mir die Lebende daher,
Lass ihre Hand, die zärtliche, mich fühlen,
Den Schatten nur von ihres Mantels Saum,
Und in das Leben tritt der hohle Traum.

Und leis', wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glückes erscheint,
So war sie genaht, ungesehen,
Und weckte mit Küssen den Freund.

Man könnte vielleicht sagen: Wie soll ein beschränktes Organ ein solches Steigen, wie es

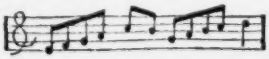
hier gefodert wurde, hervorbringen? Selten hat die Stimme weniger als fünf neben einander liegende, ganze Töne: diese machen in der Sprache, wegen der kleinern Intervalle zwischen diesen, schon zwanzig und mehr Töne aus. Das beschränktere Organ darf daher nur kleinere Schritte machen, als das oktavenreichere.

Die Gegensätze in der Melodie werden nothwendig, wenn sich die analytische und synthetische Wortfolge in den Theilen der Sätze begegnen. Hat der synthetische Sprachsatz auch ihm ähnliche Zwischensätze, so ward oben gesagt, so steigt die Stimme mit kleinen Rücktritten. Musikalisch sähe dies so aus:



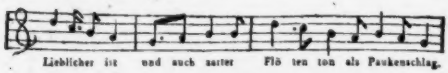
Sie fällt, wenn der analytische Sprachsatz gleiche Zwischensätze hat, mit Wieder-Emportritten, z. B.

Hat der synthetische Sprachsatz analytische Zwischensätze, so steigt sie mit kleinen Aufsprüngen und Rückfällen, z. B.



Hat der analytische Sprachsatz synthetische

Zwischensätze, so tritt das entgegengesetzte Verhältniss des vorigen ein. Z. B.



Sind Vorder- und Nachsatz synthetisch, (ohne Rücksicht auf die Zwischensätze, jetzt zu nehmen) so beginnt die Stimme den Nachsatz tiefer, als sie den Vordersatz begann, weil sie hierdurch den Nachsatz, als solchen und seine synthetische Form zugleich, bezeichnet. Beim analytischen muss eben dies, nur herabsteigend der Fall seyn.

Dafür als Beleg die Macht des Gesanges von Schiller.

Die Macht des Gesanges.

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm,
Erstaunt, mit wollustvollem Grausen
Hört ihn der Wanderer und lauscht,
Er hört die Fluth vom Felsen brausen,
Doch weiss er nicht, woher sie rauscht,
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen. *)

*) *Anmerkung des Verf.* Der erste Vers dieser Strophe beginnt mit einem Aufschlage der Stimme, dies geht aus dem Verhältnisse des Artikels: Ein, zum Hauptworte: Regenstrom, hervor. Der ganze Vers aber ist analytisch gefügt und schon mit der zweiten Sylbe dieses Hauptwortes fällt

Verbündet mit den furchtbar'n Wesen,
Die still des Lebens Faden dreh'n,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widersteh'n?

---

die Stimme. Nur zu oft wird jede kurze Sylbe vor einer langen für eine Aufschlags-Sylbe gehalten, man hört oft sogar den Jambus überhaupt dadurch bezeichnen, dass die erste Sylbe zugleich tiefer, als die darauf folgende lange, gesprochen wird. Diesem Irrthum widerspreche ich mit Wärme, weil selbst von Dichtern gewähnt wurde, dass ihr Versmaass die Melodie bestimme. Takt und Melodie sind wesentlich von einander verschieden, und ganz unabhängig von einander. Jener bleibt in seiner vollen Würde, auch wenn man stets auf einem Tone spricht. Es kann durchaus kein Gesetz der Melodie werden, dass die kurze Sylbe vor der langen tiefer stehe. Um dies zu fühlen, lese man einmal den vierten Vers der zweiten Strophe, oder den ersten Vers der dritten Strophe dieses Gedichtes. Wohl liegt in jedem schönen Gedichte die Grundform seiner eigenthümlichen Melodie, und die besten und glücklichsten Liederkompositionen entstanden durch die Gedichte selbst, nur wird jene Melodie nicht durch das Versmaass, sondern durch die Wortfolge hervorgebracht.

Der zweite Vers der ersten Strophe steigt unaufgehalten, wie der dritte ohne Wiederauftritt fällt und an den sich, immer fallend, der vierte anschliesst. Der Vordersatz dieser Strophe, welcher acht Verse in sich fasst, ist allerdings mit Zwischensätzen unterbrochen, daher dieser Wechsel. Aber der Nachsatz in den beiden letzten Versen ist nicht von Zwischensätzen unterbrochen und so beginnt er auch bei dem Worte: So, höher als die Strophe selbst begann und neigt sich unaufgehalten zum Schlusse. Anders ist dies in der letzten Strophe dieses Gedichtes. Hier werden Vorder- und Nachsatz durch Zwischensätze unterbrochen, daher beginnt der Nachsatz mit wiederum dem Worte: So zwei Töne tiefer als die Strophe begann, weil er zwei Zwischensätze mehr als jener der ersten Strophe hat, und so kommt er ungezwungen dann zum Schluss. Wer hierauf in seinem Vortrage nicht achtet, macht den Hörer die Zwischensätze lästig, dieser glaubt dann immer dem Ende der Strophe nahe zu seyn und wird fühlbar hingehalten.

Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz,
Er taucht es in das Reich der Todten,
Er hebt es staunend himmelwärts
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimnissvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt,
Da beugt sich jede Erdengrösse
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt, und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.

So rafft von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde,
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen,
Ihm darf nichts irdisches sich nah'n,
Und jede and're Macht muss schweigen,
Und kein Verhängniss fällt ihn an,
Es schwinden jedes Kummers Falten,
So lang des Liedes Zauber walten.

Und wie nach hoffnungslosem Sehnen,
Nach langer Trennung bitterm Schmerz,
Ein Kind mit heissen Reuethränen
Sich stürzt an seiner Mutter Herz,
So führt zu seiner Jugend Hütten,
Zu seiner Unschuld reinem Glück,

Vom fernen Ausland fremder Sitten
Der Flüchtling der Gesang zurück,
In der Natur getreuen Armen
Von kalten Regeln zu erwarmen.

Schiller, nicht selten tadelhaft in dem Takt, ist jedoch einer von den schönen Dichtern, denen die Melodie vorzüglich vorschwebt, und welche die innersten melodischen Gegensätze empfinden. In seiner Schlacht begegnen sich Auf- und Absteigen der Stimme wahrhaft kämpfend.

Die Schlacht.

Schwer und dumpfig
Eine Wetterwolke,
Durch die grüne Eb'ne schwankt der Marsch. *)
Zum wilden, eisernen Würfelspiel

---

*) *Anmerkung des Verf.* Dass die drei ersten Verse im Ganzen von der Tiefe nach der Höhe schreiten, bedarf keiner Frage, denn das Hauptwort steht am Schluss. Hier ist der Fall, wo sich der Unterschied des Vortrags des gemeinen und des Kunstlebens hell offenbaret. Im gewöhnlichen Leben macht man sich die Mittheilung in Rücksicht der Wahl der Worte schon sattsam, aber in Rücksicht des Tones unerträglich bequem. Aus dieser Bequemlichkeit, welche von vielen für die Wahrheit des Gefühles selbst angesehen wird, ob sie gleich gerade das gegen alle Wahrheit in uns Sträubende ist, was sich selbst nur, als freilich auch einer Wahrheit, überall einmischt, ging jene allgemein gültige Regel hervor: Nahe vor dem Punktum schreite die Stimme herab, und bilde so den Schluss. Hier ist, das Beispiel im Gedicht wo die Stimme nicht noch der Tiefe gehen darf, obgleich hinter Marsch ein Punktum steht.

Jene Regel wird bei den Franzosen noch erweitert, und sie bemerken das Ende jedes Verses durch Herab-

Streckt sich unabsehlich das Gefilde,
Blicke kriechen niederwärts,
An die Rippen pocht das Männerherz,
Vorüber an hohlen Todtengesichtern
Niederjagt die Front der Major,
Halt!

Und Regimenter fesselt das starre Kommando
Lautlos steht die Front,
Prächtig im glühenden Morgenroth
Was blitzt dorther vom Gebirge?
Seht ihr des Feindes Fahnen weh'n?
Wir seh'n des Feindes Fahnen weh'n,
Gott mit euch Weib und Kinder.
Lustig! hört ihr den Gesang?
Trommelwirbel, Pfeifenklang
Schmettert durch die Glieder,
Wie braust es fort im schönen, wilden Takt,
Und braust durch Mark und Bein!

Gott befohlen Brüder!
In einer andern Welt wieder.
*)
Schon fleugt es fort wie Wetterleucht,
Dumpf brüllt der Donner schon dort,

---

setzung des Tones. Kommt nun vollends in ihren Versen trochäisches Versmaass vor, in welchem die kurze Sylbe der langen folgt, so hört man ein fast immerwährendes Fallen der Stimme, denn allerdings entspricht dieses der Bequemlichkeit, da die lange Sylbe das Ohr des Hörers schon aufgeregt hat.

*) *Anmerkung des Verf.* Von hieran beginnt das kämpfende Begegnen des Auf- und Absteigens der Stimme und konzentrirt sich in immer kleiner werdenden Sätzen, je heftiger der Kampf wird: z. B.

der Tod ist los—schon wogt sich der Kampf u. s. w.

Die Wimper zuckt, hier kracht er laut,
Die Losung braust von Heer zu Heer,
Lass brausen in Gottes Namen fort,
Freier schon athmet die Brust.

Der Tod los — schon wogt sich der Kampf,
Eisern in wolkigten Pulverdampf
Eisern fallen die Würfel.
Nah' umarmen die Heere sich,
Fertig! heult's von P'loton zu P'loton,
Auf die Kniee geworfen
Feu'rn die Vordern, viele stehen nicht mehr auf.
Lücken reisst die streifende Kartätsche,
Auf Vormanns Rumpfe springt der Hintermann,
Verwüstung rechts und links und um und um
Bataillone niederwälzt der Tod.

Die Sonne löscht aus — heiss brennt die Schlacht,
Schwarz brütet auf dem Heer die Nacht. —

Gott befohlen Brüder!
In einer andern Welt wieder.

Hoch spritzt an den Nacken das Blut,
Lebende wechseln mit Todten, der Fuss
Strauchelt über den Leichnam —
„Und auch du Franz?" — „grüsse mein Lottchen, Freund;"
Wilder immer wüthet der Streit,
„Grüssen will ich." — Gott! Kameraden! seht
Hinter uns wie die Kartätsche springt!
„Grüssen will ich dein Lottchen, Freund!
„Schlummre sanft! wo die Kugelsaat
„Regnet, stürz ich Verlass'ner hinein."

Hierher, dorthin schwankt die Schlacht,
Finstrer brütet auf dem Heer die Nacht,

Gott befohlen Brüder!
In einer andern Welt wieder.

Horch, was strampft im Galopp vorbei?
Die Adjutanten fliegen,
Dragoner rasseln in den Feind,
Und seine Donner ruhen.

Victoria Brüder!
Schrecken reisst die feigen Glieder,
Und seine Fahne sinkt. —

Entschieden ist die scharfe Schlacht,
Der Tag blickt siegend durch die Nacht!

Horch! Trommelwirbel, Pfeifenklang
Stimmen schon Triumphgesang!

Lebt wohl ihr gebliebenen Brüder,
In einer andern Welt wieder.

Vierte Vorlesung.

Von der Monotonie als Melodieensatz.

Rousseau's Lied aus drei Noten lehrt uns mit wie wenigen Tönen eine angenehme und mannichfaltige Melodie hervorzubringen ist, und um so tadelnswerther ist daher die Monotonie, dieses Beharren auf einem Tone, wenn sie keinen künstlerischen Zweck hat, sondern die Folge der Unbeholfenheit oder einer unächten Feierlichkeit ist. Im gemeinen Leben zeigt sich die Monotonie bei solchen Karakteren, welchen alles gering und geringfügig scheint. Am Künstler pflegt man auch das unleidliche Beharren auf einem und denselben, aber wirklich melodischen Satz Monotonie zu nennen. Diese einförmige Wiederholung ist freilich noch unleidlicher als die Monotonie, aber doch nicht eben dasselbe.

Wie widrig die Monotonie auch ist, wenn sie sich unbedingt zeigt, so viel bedeutend kann

sie gleichwol werden. Wie wirksam ist es z. B., bei vollem Orchester, wenn bisweilen eines oder das andere Instrument einen Ton fest hält, indess die übrigen um ihn her schwärmen? Wie bei dem Gesang der Nachtigall ein lang gehaltener Ton dem Umherschwärmen auf der Tonleiter vorausgeht, so wirkt nicht selten die Monotonie in der Sprache.

Schon oben bemerkte ich, dass der Ton überhaupt dem Gefühle zugehört, der Verstand, die Reflexion bedürfen seiner nur eben so viel, damit das Wort hörbar werde. Die Monotonie bringt daher eine künstlerische Wirkung hervor, wenn sie die Reflexion, im Gegensatz zur Empfindung bezeichnet, oder wenn sie bei zurückgedrängtem Gefühle den Kampf zwischen Kopf und Herz verräth. Es kann uns daher die Monotonie auch den innern Sturm in der Ferne, und das Erliegen des Gefühls, mit Eins auch alles Romantische andeuten. Darum denken wir uns Gespensterstimmen monoton, darum erscheint der Chor der Alten, die blosse Reflexion mehr monoton als der Dialog ihrer Tragödien.

Tell ist ein in sich zurückgedrängter Karakter, wie gern er auch thut, was er nicht lassen kann. Tell wird also oft monoton sprechen und zwar am meisten da, wo er scharf, aber schnell und bitter reflektirt. Dies zeigt sich in seinen kurz hervorgestossenen Sätzen, dies in seinem Monologe, dem überdies die Reflexion des Dich-

ters über Tell's That mehr noch unterzuliegen scheint, als eine karaktervolle Selbstbetrachtung. Dem Tell sieht es ähnlich, dass er den Gessler niederschiesst, aber nicht, dass er vor der That sie so lange erwägt. Nach dem Schusse möchte ich ihn gesehen haben, wo er in sich geht, und nun sich entschuldiget, wie er's in dem bekannten Monolog, und wie er es minder kraftvoll in der Szene mit Parricida thut. Jener Monolog, mit Abänderungen, würde nach der That, wodurch er motivirt werden müsste, ein hohes Licht auf den Karakter des Tell werfen und eine noch mangelnde Beruhigung ins Innere dieses Stückes bringen.

Monolog des Tell.

Durch diese hohle Gasse muss er kommen,
Es führt kein andrer Weg nach Küssnacht. — Hier
Vollend' ich's. — Die Gelegenheit ist günstig;
Dort der Hollunderstrauch verbirgt mich ihm,
Von dort herab kann ihn mein Pfeil erlangen,
Des Weges Enge wehret den Verfolgern, *)
Mach' deine Rechnung mit dem Himmel Vogt,
Fort musst du, deine Uhr ist abgelaufen.

*) *Anmerkung des Verf.* 'Mich dünkt, man beginne diesen Monolog am richtigsten so, dass man es den einfach und kurz ausgestossenen Sätzen anhöre. Tell werde von der Schicklichkeit des Ortes für sein Unternehmen zwar willkommen überrascht und er mache den nähern Plan zur Ausführung, allein die That selbst erfülle sein Innerstes so ganz und konzentrire alle Kraft in ihm so, dass er alle jene günstigen Wahrnehmungen nur halb laut, gedanken-

Ich lebte still und harmlos — das Geschoss
War auf des Waldes Thiere nur gerichtet,
Meine Gedanken waren rein von Mord —
Du hast aus meinem Frieden mich heraus
Geschreckt, in gährend Drachengift hast du
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt,
Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt —
Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte,
Der kann auch treffen in das Herz des Feindes.

Die armen Kindlein, die unschuldigen,
Das treue Weib muss ich vor deiner Wuth
Beschützen, Landvogt — Da, als ich den Bogenstrang
Anzog — als mir die Hand erzitterte —
Als du mit grausam teufelischer Lust
Mich zwangst, auf's Haupt des Kindes anzulegen —
Als ich ohnmächtig flehend rang vor dir,
Damals gelobt' ich mir in meinem Innern
Mit furchtbar'm Eidschwur, den nur Gott gehört,
Dass meines nächsten Schusses erstes Ziel
Dein Herz seyn sollte. — Was ich mir gelobt
In jenes Augenblickes Höllenqualen,
Ist eine heil'ge Schuld, ich will sie zahlen.

*) Du bist mein Herr und meines Kaisers Vogt,
Doch nicht der Kaiser hätte sich erlaubt

---

nicht sorgen-voll oder ergrimmt ausspreche. Hier ist also die Monotonie an ihrem Orte. Gleich darauf aber macht sich die beengte Brust Luft und spricht Hoffnung und Grimm zugleich in tonreicher und pathetischer Wendung aus. Je bestimmter sie das thut, desto natürlicher ist es, dass die That selbst ihn erschüttere und die Reflexion wieder eintreten müsse, da beginnt auch der zweite Satz nur mit sehr einfachen Melodien-Wendungen.

*) *Anmerkung des Verf.* Hier tritt wiederum die Reflexion und mit ihr die Monotonie ein.

Was du — Er sandte dich in diese Lande,
Um Recht zu sprechen — strenges, denn er zürnt —
Doch nicht um mit der mörderischen Lust
Dich jedes Greuels straflos zu erfrechen,
Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen.

Komm du hervor, du Bringer bittrer Schmerzen,
Mein theures Kleinod jetzt, mein höchster Schatz —
Ein Ziel will ich dir geben, das bis jetzt
Der frommen Bitte undurchdringlich war —
Doch dir soll es nicht widersteh'n — Und du
Vertraute Bogensehne, die so oft
Mir treu gedient hat in der Freude Spielen,
Verlass mich nicht im fürchterlichen Ernst.
Nur jetzt noch halte fest du treuer Strang,
Der mir so oft den herben Pfeil befügelt —
Ertränn' er jetzo kraftlos meinen Händen,
Ich habe keinen zweiten zu versenden.

*) Auf dieser Bank von Stein will ich mich setzen,
Dem Wanderer zur kurzen Ruh' bereitet —
Denn hier ist keine Heimath — Jeder treibt
Sich an dem andern rasch und fremd vorüber,
Und fraget nicht nach seinem Schmerz — Hier geht
Der sorgenvolle Kaufmann und der leicht

*) *Anmerkung des Verf.* Bei dem Folgenden fällt Tell in ein Geschwätz der Zerstreuung, welches der innere Zwiespalt hervorbringt, und durch welches sich das Herz sich selbst betäubend besänftigen will. Wäre dies nicht der Fall, so spräche er zu viel von dem Gedanken sich retten zu wollen. Diese Zerstreutheit bedarf wiederum keiner viel gewandten Melodie. So nimmt Tells Betrachtung wechselnd bald den zartesten Schwung der Rührung, bald den heftigsten Ausbruch der Leidenschaft, bis ihn die Ungeduld wieder vom Sitze auftreibt. Nun folgen mehr Melodiensätze, aber sie werden sich der Form nach immer verwandter bis das Pathos mit starkem Tone schliesst.

Geschürzte Pilger — Der andächt'ge Mönch,
Der düstre Räuber und der heitre Spielmann,
Der Säumer mit dem schwer beladnen Ross,
Der ferne herkommt von der Menschen Ländern,
Denn jede Strasse führt ans End' der Welt.
Sie alle ziehen ihres Weges fort
An ihr Geschäfft — und Meines ist der Mord!
(Setzt sich.)

Sonst wenn der Vater auszog, liebe Kinder,
Da war ein Freuen, wenn er wieder kam,
Denn niemals kehrt' er heim, er bracht' euch etwas
War's eine schöne Alpenblume, war's
Ein seltner Vogel oder Ammonshorn,
Wie es der Wandrer findet auf den Bergen —
Jetzt geht er einem andern Waidwerk nach,
Am wilden Weg sitzt er mit Mordgedanken,
Des Feindes Leben ist's, worauf er lauert,
— Und doch an euch nur denkt er, liebe Kinder,
Auch jetzt — Euch zu vertheidigen, eure holde
Unschuld
Zu schützen vor der Rache des Tyrannen
Will er zum Morde jetzt den Bogen spannen!
(steht auf.)

Ich laure auf ein edles Wild. Lässt sichs
Der Jäger nicht verdriessen, Tage lang
Umher zu streifen in des Winters Strenge,
Von Fels zu Fels den Wagesprung zu thun,
Hinan zu klimmen an den glatten Wänden,
Wo er sich anleimt mit dem eignen Blut,
Um ein armselig Gratthier zu erjagen,
Hier gilt es einen köstlicheren Preiss,
Das Herz des Todfeinds, der mich will verderben.
(Man hört von ferne eine heitere Musik, welche sich nähert.)

Mein ganzes Lebelang hab' ich den Bogen
Gehandhabt, mich geübt nach Schützenregel,

Ich habe oft geschossen in das Schwarze,
Und manchen schönen Preiss mir heimgebracht
Vom Freudenschiessen — Aber heute will ich
Den Meisterschuss thun und das Beste mir
Im ganzen Umkreis des Gebirgs gewinnen.

Es kann hier nicht ganz am unrechten Orte seyn, einiges über die Natur des Monologs überhaupt zu sagen. In neuerer Zeit gab es Aesthetiker, welche Wahrheit des Kunstwerkes nirgend von der äussern Wirklichkeit zu unterscheiden, welche jene nur nach dieser zu taxiren vermochten. Wie sie geneigt waren einen Zentaurus für kein Kunstwerk gelten zu lassen, weil ein solcher in der Wirklichkeit nicht existiren kann, so auch verlangten sie, ein Monolog solle nur alsdann statt finden, wenn die Leidenschaft so hoch gestiegen sey, dass man sich selbst vergesse und mit sich selbst, wie mit einem zweiten spreche. Selbstvergessen schien ihnen der einzige Grund eines Selbstgesprächs. Aber das Selbstvergessen karakterisirt sich auch im Dialog, ja, in diesem noch mehr als im Monolog, z. B. dadurch, dass einem andern gesagt wird, was man sich früher vorgenommen hatte ihm zu verschweigen. Wer wollte leugnen, dass Selbstvergessen ein Selbstgespräch erzeugen könne, nur fodert nicht jeder Monolog Selbstvergessen. Wäre jene einseitige Foderung gegründet, wie unwahr erschienen alsdann die Monologe der Gottheiten

und Helden in den Tragödien des Alterthums?! Stellt man die Frage nur so auf: Wann pflegen Menschen in der Einsamkeit ihre Gedanken laut werden zu lassen? so macht man die Kunst abhängig von der Nachäffung der Wirklichkeit, das heisst, sie hört auf freie Kunst zu seyn. Das Denken selbst wird durch den Monolog, das innerste Empfinden durch ihn repräsentirt. Das, woran ein innerer Grund uns hindert es andern zu sagen, sagen wir uns selbst, sey's, dass dabei unsere Gedanken laut werden oder nicht. Frei schaltet die Kunst, einmal lässt sie diesen innern Wechsel durch Worte sich kund thun, einmal nur durch Gesten und Mienen; und die innere Wahrheit des Selbstgesprächs geht nur verloren auf zweierlei Weise:

1) Wenn darin etwas gesagt wird, was der mit sich Selbstsprechende nicht wissen kann.

2) Wenn es gesagt wird nicht um den Zustand seines Innern zu zeigen, nicht als innerer Zustand, sondern um nur dem Zuschauer Mittheilungen zu machen, streng genommen, gleich viel durch wen.

Warum sollte man nicht sich selbst erzählen können? — Aber, wenn dies denkend der Fall ist, so ist die Erzählung selbst ein innerer Zustand und gerade das muss erkennbar werden, gerade das, dass es Zustand, dass es innerer Zweck ist sich selbst zu erzählen. Wenn aber

mit dieser Absicht nicht gesprochen wird, so wird freilich jeder Monolog in eine Anrede an das Publikum verwandelt, das heisst, er gewinnt eigentlich an äusserlicher Wirklichkeit indem er aus dem Spiele, aus dem Stücke, aus der Kunst heraustritt. Es thut gerade diese Wirklichkeit als Gegensatz der innern Kunstwahrheit wehe, die durch jene unterbrochen wird und, nicht unterbrochen Illusion heisst. Illusion findet nicht Statt, wo Wirklichkeit nachgeäfft wird, sondern da, wo die innere Wahrheit des Kunstwerkes keine Erinnerung an die Wirklichkeit zulässt, darum kann selbst die Aftergrazie des französischen Ballets, in ihrer Vollkommenheit dargestellt, eben so gut täuschen wie die Tragödie. Wenn aber ein Tänzer, aus seinem Karakter heraustretend, dem Publikum sich durch ein Kompliment zum Beifall empfiehlt, so wird das Kunstwerk, durch kleinliche Wirklichkeit gestört und unterbrochen, und die Täuschung ist verloren.

Was sich an einem festen, durch Verhältnisse umstürmten Karakter, wie es Tells Karakter ist, von der Monotonie auf das zurückgedrängte, dann hervorbrechende Gefühl bezog, wird sich nun an einem milden Karakter bewähren, an der liebenden Sehnsucht, welche der Dichter durch das ganze Gedicht wehen lässt und deren Gewalt uns verheisst, sie führe den Tod herbei. Ich suche das Romantische der Musik grossen

Theils in der künstlerischen Monotonie. Wie in Nacht gehüllt, schwebt der eine, langgehaltene Ton daher, aus welcher wir, mit Jean Paul zu reden, einen tödtenden Blitz erwarten. Das Gedicht, welches hier als Beispiel dienen soll, ist von Göthe und Mignon betitelt. Alle Melodiensätze scheinen sich ähnlich, die meisten steigen aufwärts und zwischen ihnen zeigt sich oft die Monotonie. Es ist als könnte die Seele von dem Tone sich eben so wenig, als von ihrer Sehnsucht trennen. Diese Monotonie führt nicht gerade herbei, dass man eine heftige Ausbeugung vom Grundton vermeide. Im Gegentheil zeigt sich die heftige Ausbeugung vom Grundton da gar oft, wo Monotonie über das Ganze herrscht. Man springt zurück in den Grundton, statt sanfte Uebergänge zu bilden.

Mignon.

Ueber Thal und Fluss getragen
Ziehet rein der Sonne Wagen
Ach! sie regt in ihrem Lauf,
So wie deine, meine Schmerzen,
Tief im Herzen,
Immer Morgens wieder auf.

Kaum will mir die Nacht noch frommen,
Denn die Träume selber kommen
Nun in trauriger Gestalt,
Und ich fühle dieser Schmerzen,
Still im Herzen,
Heimlich bildende Gewalt.

Schon seit manchen schönen Jahren
Seh' ich unten Schiffe fahren,
Jedes kommt an seinen Ort;
Aber ach! die steten Schmerzen,
Fest im Herzen,
Schwimmen nicht im Strome fort.

Schön in Kleidern muss ich kommen,
Aus dem Schrank sind sie genommen,
Weil es heute Festtag ist.
Niemand ahnet, dass von Schmerzen
Herz im Herzen
Grimmig mir zerrissen ist.

Heimlich muss ich immer weinen;
Aber freundlich kann ich scheinen
Und sogar gesund und roth.
Wären tödlich diese Schmerzen
Meinem Herzen,
Ach! schon lange wär' ich todt.

Zweitönigkeit und Vieltönigkeit.

Unleidlich ist die Zweitönigkeit. Beim Kinde bis zum zwölften Jahre zeigt sie sich oft, und dient der Natur zur ersten Uebung auf der Skala. Eben darum aber macht sie den Redner, bei dem wir Fertigkeit und Besonnenheit voraussetzen, zum Kinde. Sie entsteht aus Mangel an Selbstständigkeit, entsteht, wenn man sich selbst zwischen dem, was man spricht wahrnehmen las-

sen will. Der spottweis sogenannte Predigerton ist oft Duotonie und zugleich übermässige Annäherung an den Gesang mit heftigem Pausiren vermischt. Der besondere Zweck des Predigers, der nicht Lehre allein, sondern Gotteshuldigung ist, fodert allerdings minder reiche Melodien-Wendungen. Sein Vortrag soll sich von dem der andern Redner unterscheiden, wie in der Musik Kirchen- und Opernstyl unterschieden sind. Findet nun aber Mangel an eigenem Aufschwunge Statt, so ist das Extrem leicht berührt, wo man alsdann, von dem einen zu dem andern Tone springt und wieder zu jenem zurückkehrt. Die Duotonie ist häufig die Folge erheuchelter Wärme, ein Auffodern zum Empfinden, wo wir selbst nur denken.

Die Vieltönigkeit, hierunter verstehe ich das planlose, ununterbrochene Umherspringen auf der Tonleiter, ist das Hässlichste: Wir hören sie vorzüglich an denen, welche viel sprechen wollen um gute Gesellschafter zu heissen. Sie ist recht eigentlich das gesellschaftliche Geschnattere. Man vergleiche vieltönige, lustige Gesellschaften, und unter der Form des Scherzes monotone, ernste Unterhaltungen der Staatsmänner. Im Komischen kann die Vieltönigkeit, geregelt, wiederum Karakter bezeichnend werden, und eben dies gilt auch von der Duotonie. Ueberhaupt wird fast alles, was die ernste Deklamation verwirft in der komischen, jedoch nach Gesetzen, von

denen das gewöhnliche Zusammenleben nichts thut, angewendet.

Mehrere Melodieenformen als ein Ganzes.

Bisher sind die allgemeinsten Regeln für die einzelnen Melodieensätze betrachtet worden, allein man setzt ihrer mehrere zusammen und nun sollen alle ein schönes Ganze bilden, und je nach ihrem Zusammenhange sagt man, das Ganze hat eine schöne, oder hässliche Melodie. Es ist schon oben bemerkt worden, dass man nicht jede Periode für sich bestehend, sondern in der Reihe mehrerer betrachten solle, welche ein grösseres Ganze ausmachen, und dies sey das erste allgemeine Gesetz.

Die Musiker und Kompositeurs haben ein zweites Gesetz aufgestellt, welches heisst: Jedes musikalische Ganze soll einen Grundton haben. Dies Gesetz, welches zu hoher, musikalischer Einheit führet, ist leider, dies sey beiläufig bemerkt, so ausgeartet, dass man es schon ausspricht, wenn man sagt: Das Ganze soll in dem Tone enden, in welchem es begann, in der Mitte laufe man wie man wolle.

Vom Grundton.

Der Grundton ist nichts anders, als das stete Hervortreten einer Tonart in den ihr verwandten, oder mit ihr verträglichen Harmonieen oder Disharmonieen. Der Grundton also, im

strengsten Sinne, soll immer und überall durchschimmern, oder er ist keiner. Einmal ihn verloren und er ist bei seiner Wiederkehr dem Ohre neu, oder nichts mehr als jede Wiederholung. Der Grundton verbietet alles Umherschweifen in fremdartigen Tonarten. In vielen, alten italienischen Messgesängen findet sich kein Grundton, und doch bildet jeder Gesang ein herrschendes, schönes Ganze. Es sind diese Musikstücke gleichsam der Zusammenhang mehrerer Grundtöne, wie dies im Dialog auch der Fall ist. Der Grundton gehört überall mehr der lyrischen Poesie an, als der dramatischen und epischen und diesen nur da, wo sich die lyrische in ihnen hervordrängt. Wenn also ein lyrisches Gedicht, wie es soll, immer und überall nach einer Grundidee, nach einem Gefühle zurückweist; dann wende man auch einen Grundton auf das Ganze im Vortrage an. Der Grundton ist, was er seyn soll nur erst dann, wenn er die übrigen Töne beherrscht wie der Hauptbegriff, die Hauptempfindung die untergeordneten Begriffe und Empfindungen. So herrscht z. B. der Gattungsbegriff über die aus ihm hervorgehenden Artbegriffe. Sagen wir Birke, Fichte, Tanne, Eiche, so haben wir Artbegriffe ausgesprochen ohne daran den Gattungsbegriff stets deutlich auszusprechen. Wenn wir aber sagen: Birkenbaum, Fichtenbaum, Tannenbaum, Eichbaum, so lassen wir stets den Gattungs- und

Grundbegriff mit hören, wie einen Grundton in der Melodie. Wenn aber Anfangston und Schlusston sich nur gleich sind, so wird das lächerlich: Birkenbaum, Fichte, Tanne, Eichbaum. Solche Wiederholung ist selbst nicht einmal dem Reime ähnlich, und weit unter dessen Werthe. Ist aber wohl Grundbegriff vorhanden, und Grundton fühlbar, wenn man sagt: Birkbaum, Haselnussstrauch, Krautstaude, Nelkenblume.

Jetzt zum praktischen Beweise dessen zwei Gedichte, deren Akkorde für das Fortepiano niedergeschrieben sind, wie die griechischen Rhapsoden, ihre Deklamation, mit der Flöte begleiten liessen. Diese Akkorde sollen nichts weiter als die Harmonieen deutlicher aussprechen, in welchen die Melodie fortschreitet. Hierbei wird sich auch der, stets vorwaltende Grundton, mit welchem, unter dieser Bedingung, auch das Gedicht anfängt und endet, deutlich zeigen. Das erste Gedicht ist überschrieben:

Fremdlings Abendlied.

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Thal, es wogt das Meer,
Ich wandle still, bin wenig froh
Und immer frägt der Seufzer: Wo?

Die Sonne drückt mich hier so kalt!
Die Blüthe welk, das Leben alt,
Und was sie reden leerer Schall
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du mein gelobtes Land
Gehofft, geahnt doch nie gekannt,
Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn.

Wo meine Träume wandeln gehn,
Wo meine Todten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht
Und alles hat, was mir gebricht.

Ich wandle still, bin wenig froh
Und immer frägt der Seufzer: Wo
Im Geisterruf tönt's mir zurück:
Da wo du nicht bist, ist das Glück.

Das zweite Gedicht, ist kecker in seinem Einzelnen und entfernt sich mehr vom Grundton als das vorige, aber nie ganz. Es ist der Fischer von Göthe.

Der Fischer.

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer sass daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan
Und wie er sitzt und wie er lauscht,
Theilt sich die Fluth empor,
Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
Was lockst du meine Brut,
Mit Menschenwitz und Menschenlist,
Hinauf in Todesgluth?

Ach! wüsstest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst herunter wie du bist,
Und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenathmend ihr Gesicht
Nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feucht verklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ew'gen Thau?

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Netzt' ihm den nackten Fuss;
Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,
Wie bei der Liebsten Gruss.
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn geschehn:
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
Und ward nicht mehr gesehn.

Für jedes Lied schwebt einem auch leicht eine Melodie und mit ihr auch für das eine dieser, für das andere ein anderer Grundton vor. Sollte wirklich jede Tonart einen so besondern Karakter haben? Sollte man ein Lied, welches in c-Dur gesetzt ist, nicht in a-Dur übertragen können, ohne den Karakter des Liedes in etwas zu verändern?

Eine wesentliche Verschiedenheit der Tonarten wird durch Dur und Moll bezeichnet. Diese ist mathematisch begründet. Eine Moll-Harmonie ist durchaus von der Dur-Harmonie verschieden. Aber zwischen den Dur-Tonarten unter sich kann eben so wenig eine karaktervolle Verschiedenheit seyn, als unter den Moll-Tonarten, denn sie alle haben gleiche Verhältnisse. Die drei Töne, welche den Akkord g-Dur bilden, stehen unter sich in eben dem mathematischen Verhältnisse, wie die drei Töne von d-Dur. Aber etwas nur Relatifes, nicht in den Akkorden, sondern in uns Begründetes liegt jener Verschiedenheit zum Grunde, um deren Willen wir uns für jedes Lied einen bestimmten Grundton denken und uns dafür keinen andern wünschen mögen. Die Verschiedenheit des Umfanges der Stimm-Organe nämlich ist der einzige Grund. Denn, je nach dem Umfange seines Organs nimmt in einem jeden die eine oder die andere Tonart, wie sie auf seiner Skala mehr Töne über, als unter sich hat, oder umgekehrt, oder je nachdem sie sich in der Mitte seiner Tonleiter befindet, eine eigene Bedeutung an. Jene individuelle Verschiedenheit gab schon zur Reduktion derselben auf vier Hauptverschiedenheiten, Diskant, Alt, Tenor und Bass, Veranlassung, und die verschiedenen Instrumente sind nur Nachahmungen dieser. Was z. B. für den Tenor geschrieben ist, wird für den Bass in eine ganz andere Tonart

übertragen werden müssen, soll anders der Karakter des Musikstückes mit auf die Bass-Stimme hinüber gebracht werden. Denke man sich eine kraftvolle Stelle mit vieler Tiefe für den Tenor. Für die Bass-Stimme, in eben diese Tonart übertragen, würde sie, selbst für die tiefste Bass-Stimme, zu tief seyn; der Bassist muss also, soll die Tonart nicht verändert werden, das, was der Tenor in der Tiefe sang, in seiner, vielleicht höchsten Höhe vortragen. Kann dies, nach dem Verhältniss der Höhe zur Tiefe, gleichen Karakter haben, und ist die Verschiedenheit nicht eben so gross und so bedeutend für das Individuum als Höhe und Tiefe überhaupt? Wenn sich in dem schönen Gesange der Madame Schönberger, (sie singt bekanntlich mit schöner Alt-Stimme Tenor-Parthieen) die Unweiblichkeit und Unmännlichkeit übrigens durch nichts kund thut, so wird sie doch dadurch offenbar, dass das, was für den männlichen Tenor Höhe ist, für sie schon Tiefe ist. Im Titus z. B., von Mozart, beginnt die schöne Arie: *Se all impero amici dei* für den Tenor in der Höhe (sie ist in b-Dur gesetzt), weil eben hierdurch sich die sanfte Gemüthsstimmung des Titus ausdrückt, in der Stimme der Madame Schönberger aber beginnt sie tief, und nimmt dadurch schon die Natur einer regern, heroischern Musik an, die nur durch das übrige der Begleitung betäubt und verborgen wird. Sollte der Karakter dieser Arie

sich gleich bleiben, so müsste sie für die Alt-Stimme durchaus in eine andere Tonart übertragen werden, dann aber wird man sogleich das Weibliche der Natur hören.

Wie nun die Verschiedenheit jener vier Hauptstimmen der Gesangskala, so auch die Verschiedenheit jedes Sprach-Organs, und so nur folgt aus ihr die Wahl der Tonarten. Dass es Tonarten gebe, welche man für jene vier Hauptstimmen grenzende nennen darf, und dass diese in wenigstens zwei Stimmen am leichtesten gebraucht werden können, bedarf keiner nähern Erörterung.

Die Musik gestattet etwas, was in der Malerei und Bildhauerkunst ganz verderblich, zerreissend und störend wirkt: die Durchführung zweier Grund-Ideen nämlich als Gegensätze in einem geschlossenen Ganzen. Da Malerei und Bildhauerei es nur mit dem Augenblicke in doppeltem Sinne zu thun haben, so ist Klarheit unmöglich, wenn zwei Grund-Ideen in einem Bilde ausgeführt werden. Diese Klarheit aber ergiebt sich musikalisch, weil sie hier nach und nach, weil sie lebend erscheint. Eben dies ist auch der dramatischen Poesie, als der Einheit der musikalischen und plastischen Poesie möglich. Wenn nun zwei musikalische Grund-Ideen in einem Ganzen einander gegenüber stehen, bediene man sich auch zweier Grund-Tonarten, einer für den Satz, einer für den Gegensatz.

Hier vor allem, als Beispiel, Schillers Würde der Frauen. Schiller, welcher diese Gegensätze lebhaft fühlte, änderte selbst den Takt, als er von den Männern zu reden begann. Aber er änderte dann in den Strophen, in denen er von den Männern spricht, den Takt eben so wenig, als in jenen, welche die Frauen preisen, weil diese unter sich, wie jene auch, einen eigenen, gleichen Theil des Ganzen bilden. Beide, Strophe und Gegenstrophe, fodern Dur-Tonarten, und wirken nun erst gemeinschaftlich verschieden. Für meine Stimme verhalten sich die beiden Tonarten wie a-Dur und f-Dur so, dass das letztere tiefer als jenes steht.

Würde der Frauen.

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und, in der Grazie züchtigem Schleier,
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Ewig aus der Wahrheit Schranken
Schweift des Mannes wilde Kraft,
Unstät treiben die Gedanken
Auf dem Meer der Leidenschaft.
Gierig greift er in die Ferne,
Nimmer wird sein Herz gestillt,
Rastlos durch entleg'ne Sterne
Jagt er seines Traumes Bild.

Aber mit zauberisch fesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.
In der Mutter bescheidener Hütte
Sind sie geblieben mit schamhafter Sitte,
Treue Töchter der frommen Natur.

Feindlich ist des Mannes Streben.
Mit zermalmender Gewalt
Geht der wilde durch das Leben,
Ohne Rast und Aufenthalt.
Was er schuf, zerstört er wieder,
Nimmer ruht der Wünsche Streit,
Nimmer, wie das Haupt der Hyder
Ewig fällt und sich erneut,

Aber zufrieden mit stillerem Ruhme,
Brechen die Frauen des Augenblicks Blume,
Nähren sie sorgsam mit liebendem Fleiss,
Freier in ihrem gebundenen Wirken,
Reicher als er in des Wissens Bezirken
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.

Streng und stolz, sich selbst genügend,
Kennt des Mannes kalte Brust,
Herzlich an ein Herz sich schmiegend,
Nicht der Liebe Götterlust;
Kennet nicht den Tausch der Seelen,
Nicht in Thränen schmilzt er hin,
Selbst des Lebens Kämpfe stählen
Härter seinen harten Sinn.

Aber, wie leise vom Zephir erschüttert,
Schnell die äolische Harfe erzittert,
Also die fühlende Seele der Frau.

Zärtlich geängstet vom Bilde der Qualen
Wallet der liebende Busen, es strahlen
Perlend die Augen vom himmlischen Thau.

In der Männer Herrschgebiete
Gilt der Stärke trotzig Recht,
Mit dem Schwert beweisst der Szythe
Und der Perser wird zum Knecht.
Es befehden sich im Grimme
Die Begierden wild und roh,
Und der Eris rauhe Stimme
Waltet, wo die Charis floh.

Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen den Zepter der Sitte,
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der lieblichen Form zu umfassen,
Und vereinen, was ewig sich flieht.

Wechsel der Tonarten überhaupt und unter dem Grund-Ton.

Wie den Dichter das wogende Gefühl treibt, den Takt, das Versmaas zu verändern, in andere Beugungen zu gehen, und entweder nicht oder nach bestimmten Perioden zu dem ersten Takte zurückzukehren, weil nämlich das Ganze in verschiedene Theile und diese wieder in verschiedene Abschnitte zerfallen, so verändert mit dem

Dichter der Deklamator die Tonarten, aber darum nicht auch die Grund-Tonart.

Je greller die Empfindungen einander gegenüberstehen, desto greller wird auch der Tonwechsel seyn müssen. Wer jetzt Liebe, nun Hass ausdrückt, wechselt mit der Tonart greller als der, welcher erst Liebe, dann Hochachtung ausdrückt. Diese Empfindungen sind sich verwandt, jene sind vollkommene Gegensätze. So gewiss eine Ballade, weil sie nicht zur dramatischen, sondern zur epischen Poesie gehört, nicht in kleine Dramen zerspalten, von einer Person nicht, als wären der Vortragenden viele, gesprochen werden darf, so gewiss fodern dennoch die redend eingeführten Personen der Ballade den Wechsel der Tonarten. Die dramatische Zerlegung dagegen macht noch über dieses auch einen vollkommenen Wechsel der Stimmenregister nothwendig. Die Uebergänge selbst, von einer Tonart in die andere, bildet die Sprache, weil sie der kleinern Intervalle fähig ist, leichter, und weil sie reicher ist, auch kühner als der Gesang. Wie das verstärkte Halten der Oktave den Uebergang aus dem Moll in den verwandten Dur-Ton bilden kann (in Weigelschen Kompositionen findet sich dies häufig), so bildet auch der Sprachton zuweilen seine Uebergänge, das heisst, durch $^1/_{16}$ Töne, welche nicht $^1/_{16}$ Noten, als Schriftzeichen genommen, sind, wodurch nur die län-

gere oder kürzere Dauer, nicht um 1/18 höhere oder tiefere Töne angedeutet werden.

An dem Gedichte: die Entsagung, von Tiedge, nimmt man vorzüglich die Uebergänge wahr. Das Gedicht hat, als ein rein lyrisches, einen Grundton, als elegisches Gedicht, einen Mollton zur Grundlage. Ein Paar Strophen des Gedichts lasse ich weg, weil ich sie für Ueberfluss halte.

Die Entsagung.

Meine Früchte sind gebrochen,
Meine Rosen sind gepflückt,
Und das letzte frohe Pochen
Dieses Herzens ist erstickt;
Dieses Herzens, das so innig
Seine Lieb' um alles schlang,
Seinen Hass so gern versang,
Nur vielleicht zu eigensinnig
Gegen Sturm und Fluten rang.

Was, o Herz, hast du errungen?
Wo ist dein gelobtes Land?
Deine schönsten Huldigungen
Nahm die Hoffnung an — und schwand.
Nun ist dieser Muth geschieden,
Der so stolz die Flügel schlug,
Und auf seinem Adlerflug
Meine Seel' und ihren Frieden
Mitten durch die Stürme trug.

Dich nur kenn' ich noch, o Freude,
Die du dem Getöusch entweichst,

Und zur dunkeln Thränenweide
Gern mit deiner Wehmuth schleichst.
Dort umwankt mich noch ein Schimmer,
Wie ein Geist aus todter Welt,
Der sich still zu mir gesellt,
Und im Dunkellicht die Trümmer
Der Vergangenheit erhellt.

Alles ist vorüberfliehend.
Weinend reisst sich aus dem Schoos
Eines Lebens, das so blühend
Sie umfing, die Seele los.
Unter frommen Nachtigallen
Ist mein schönster Traum verhallt;
Wachend seh' ich jetzt: der Wald
Wird, wenn seine Blätter fallen,
Heller wird er aber kalt.

Ueber Gegendruck und Mängel
Flog ich hin mit Lust und Scherz;
Alle Menschen waren Engel,
Alle lud ich in mein Herz.
Alles, alles fühlt' ich leiser,
Was das Leben niederdrückt,
Leicht befriedigt, leicht entzückt:
Jetzt bin ich ein wenig weiser,
Und viel weniger beglückt.

Glaub' und Hoffnung, immer leiser
Schlichen sie von mir sich fort!
Meine schönsten Lebensreiser
Sind vor mir hinweg gedorr't!
Und die Welt? — ach! die Geschichte
Ist der Wiederhall der Zeit,
Die sich mit sich selbst entzweit.

Komm, mein Herz, o komm! und flüchte
In den Schoos der Einsamkeit.

Wird die Welt uns noch vermissen,
Wenn in ihr uns nichts genügt?
Wenn der Fremdling, abgerissen
Wie ein dürrer Zweig da liegt? —
O, dann muss er scheiden lernen!
Hier ist nicht das Land der Ruh!
Armer Pilger, steure du,
Unter ausgelöschten Sternen,
Tröstender Entsagung zu.

Das Komische ist dem Leben Aller näher, als das Tragische; das Lustspiel Allen verwandter, als die Tragödie. Im Lustspiele zeigt sich die Menschheit in der Menge, in der Tragödie steht der Mensch über die Menge erhaben. Im Komischen ist daher ein häufigerer Gefühlswechsel als im Tragischen zu finden, mithin auch ein häufigerer Wechsel der Tonarten und grellere Sprünge von der einen in die andere.

Jetzt ein Beispiel in einem Gedichte von Voss:

Die drei Räuber.

*) Merkt auf, wer Freund von Mährchen ist
Und plaudert nicht, ihr Weiber!

*) *Anmerkung der Verf.* Erst die Tonart des Erzählers. Man wähle eine der Stimme sehr bequeme, das heisst, eine solche Tonart, welche viel Höhe und Tiefe neben sich hat.

Ich meld' euch mehr als Weiberlist,
Die List drei junger Räuber.

Zwei hiessen Veit und Jürgen Ring,
Ein Paar verschmitzter Brüder,
Fast Schade, dass noch keiner hing,
Der dritte Steffen Schmieder.

Nie lechzten sie nach Menschenblut;
Sie pflegten nur zu holen,
Und theilten sich dann kurz und gut
Bald Batzen, bald Pistolen.

*) Seht, sprach einst Veit, das Elsternest
Dort auf der hohen Eiche;
Die Mutter sitzt und brütet fest,
Wer wagt sich zu dem Streiche?

Wer nimmt der Mutter säuberlich
Und unvermerkt die Eier?
Ei, sagte Steffen, hole dich
Mit deinem Streich der Geier!

*) *Anmerkung des Verf.* Erster Wechsel der Tonart. Aber man hüte sich, eine gar zu fremde Tonart zu wählen, denn nur allzuleicht wird man alsdann verleitet, auch das Stimmenregister zu wechseln und dadurch in die dramatische Deklamation zu fallen. Den verschiedenen Personen, welche in dieser Erzählung vorkommen, gebe man bestimmte Tonarten, an denen sie immer wieder zu erkennen sind, auch wenn das Gedicht ihre Namen nicht nennt; aber mit eben diesen Tonarten springe man nicht in zu entfernte Oktaven, denn dies ist es, was zum dramatisirenden Vortrage leicht verleitet. Es bedarf nicht, dass ich hier alle Tonarten angebe, in die man übergehen kann, denn jeder bildet sich die seinigen leicht nach seinem Organe.

Wohlan! sprach jener, aufgeschaut!
Er schmiegt sich durch die Aeste,
Und lauscht und bohrt, ohn' einen Laut,
Ein kleines Loch am Neste;

Und lässt die Eier Stück vor Stück
In seine Hand sich gleiten;
Dann schleicht er leise sich zurück,
Und triumphirt vom weiten.

Hm! sagte Jürgen, neiderregt,
Dein Eierfang ist wenig.
Nur wer so gut sie unterlegt,
Der halten wir für König.

Veit klimmt zurück in froher Hast.
Doch rasch mit schlauem Witze
Folgt Bruder Jürgen Ast auf Ast
Bis zu des Baumes Spitze;

Und während mit der Rechten Veit
Ins Nest zwei Eier schmieget,
Nimmt aus der Linken ihm gescheit
Die andern Jürg' und sieget.

Ach! seufzte Steffen, allzubrav!
Euch wird man niemals fangen!
Ich aber muss, ich armes Schaaf,
Für eure Sünden hangen!

Gleich geh' ich aus Verzweifelung,
Und werde wieder ehrlich!
Die Arbeit sind ich, frisch und jung,
Weit weniger beschwerlich! —

Geh', lacht man, niedre Seele du,
Wer Ehr' im Leibe hegt,
Arbeitet nie; der langt nur zu,
Wie Pfaff und Junker pfleget!

Geh, Hamster, grüss die junge Frau
Wonach dich lüstert, Fäunchen! —
Er geht, wird fleissig, lebt genau,
Und kauft sich bald ein Schweinchen.

Mit Schrot gemästet wird das Schwein,
Und als der Winter dränget,
Geschlachtet, abgebrüht und rein
An eine Wand gehänget.

Mit Axt und Strick geht Steffen aus,
Ein wenig Holz zu fällen.
Sie spinnt. Da treten gleich ins Haus
Die beiden Spiessgesellen.

Gott grüss euch Weibchen! -- Schönen Dank! --
Hier wohnt doch Steffen Schmieder? —
Ja wohl! Er ging nur einen Gang
Und kommt heut Abend wieder. —

Ein andermal denn! — und sie gehn —
*) „Ho ho! ein Schwein geschlachtet,
„Ohn' uns zu bitten? Lass doch sehn
„Ob's hier wohl übernachtet!"

*) *Anmerkung des Verf.* Man bemerke hier zugleich, dass diese Worte heimlicher, mit dem Bestreben gesprochen werden müssen, dass die Frau den Anschlag nicht höre. Dieser Wechsel zwischen laut und heimlich sprechen zeigt sich künftig im Laufe dieses Gedichts immer häufiger, und gehört zur musikalischen Malerei.

Im nahen Busche rathschlagt man,
Und freut sich schon zum Schmause.
Am Abend kehret Steffen dann
Mit Holz bepackt zu Hause. —

Ach Mann, es sind zwei Leute hier,
Auf Kundschaft wohl, gewesen;
Ihr düstres Auge voller Gier
Liess Rad und Galgen lesen!

Wie? sollten's Veit und Jürgen seyn? —
Ach, ruft er, ohne Zweifel!
O weh! verkauft ich doch das Schwein!
Nun fährts gewiss zum Teufel! —

Ei Männchen, wenn du's nun die Nacht
Im Kämmerchen versteckte st,
Und, bis man morgen Anstalt macht,
Den Backtrog drüber deckte st? —

Er holt das Schwein, legt's hin, und deckt
Den grossen Backtrog drüber.
In Kleidern dann aufs Bett gestreckt,
Ruht Steffen wie im Fieber.

Still herrscht die Nacht. Die Brüder nahn.
Veit stehet auf der Lauer;
Und Jürgen, wo das Schwein sie sahn,
Durchbohrt geheim die Mauer.

Und findet jetzt den Haken leer:
O Veit, wir sind betrogen!
So ruft er leise, sieh doch her,
Der Vogel ist entflogen. —

Marie, sagt Steffen, hör', es pickt! —
Er krabbelt nach dem Schweine!
Dann geht er mit der Axt und blickt
Umher um Stall und Scheune.

Ihn höret, Jürgen, dieterichts
Alsbald des Hauses Pforte,
Tritt leise vor das Bett', und spricht
Mit Steffens Laut die Worte:

Marie, das Schwein hängt nicht mehr da,
Wo blieb es? — Ei, mein Lieber,
Antwortet sie, du decktest ja
Den Backtrog selbst darüber. —

Ja so! Doch besser, wenn ich noch
Ein Laken drüber breite. —
Er eilt zum Schwein, nimmt ab den Trog,
Hockt's auf, und fort ins Weite.

Jetzt kehret Steffen. Armer Wicht!
Sagt jene; Furcht vor Dieben
Verrückt dein Hirn! Du wusstest nicht,
Wo unser Schwein geblieben? —

O Jemine! schreit Steffen auf,
Nun ist es doch gestohlen! —
Er eilt hinaus in vollem Lauf
Die Räuber einzuholen.

Sie fliehn zum Walde querfeldein.
Beim matten Glanz der Sterne
Späht Veit den Weg, und mit dem Schwein
Folgt Jürgen ihm von ferne.

Nachahmend jetzt des ältsten Ton,
Naht Steffen ihm verschlagen:
Du Armer bist wohl müde schon;
Lass mich's ein wenig tragen. —

Da nimm's, sagt Jürgen, Bruder Veit:
Ich will voraus, und lauschen —
Er geht kaum zwanzig Schritte weit,
So hört er etwas rauschen:

Wer da? — dein Bruder Veit. — Poz Velt,
So bin ich angeführet!
Wohlan, lass sehen, welchem Held
Zuletzt der Preis gebühret! —

Er zieht das Hemd auswendig an,
Und schnürt mit einer Litze
Sein Tuch ums Haupt, so gut er kann,
Gleich einer Weibermütze.

Dann läuft er sporenstreichs voraus
Den Nebenweg vor Steffen,
Und lau'rt, kommt jener nah' ans Haus,
Ihn als Marie zu äffen.

Nun keuchts daher. — O Männchen, o!
Bringst du das Schweinchen wieder?
Gieb mir! Es lärmt im Stalle so;
Gewiss sind dort die Brüder! —

Die Schulter her, Marie! Sacht!
Ihr seyd mir rasche Diebe!
Doch maus't ihr auch die ganze Nacht
Ihr maus't nicht eine Rübe! —

Er macht die Rund', und geht hinein. —
Mariechen, Alles richtig!
Das war ein Tanz um unser Schwein!
Die Preller prellt' ich tüchtig! —

Doch Mann, du bringst das Schwein ja nicht —
Hast du es nicht bekommen? —
Wer? ich? — So hat's der Bösewicht
Mir wieder abgenommen!

Wurst wider Wurst! Ein Mann, ein Wort!
Her soll's, wo sich's auch findet! —
Er eilt zum Wald, und siehet dort
Ein Feuer angezündet.

Die Räuber lachten, dass ihr Streich
So musterhaft gerathen,
Und wollten zur Erquickung gleich
Ein Rippenstück sich braten.

So bald nun Steffen sie erkannt,
Entblösst er schnell die Glieder,
Und schwebt vom Baum an einer Hand
Als ein Gehenkter nieder.

Und weil man, schmähend auf den Rauch,
Am Holzstoss hingestrecket,
Zuschüret, und mit manchem Hauch
Die matte Flamme wecket;

So ruft er dumpf vom Baum herab,
Als wär's des Vaters Seele:
Weh euch, bald bricht man euch den Stab,
Und schnürt euch zu die Kehle!

Sie starren auf, und wild durchs Holz
Entfliehn sie hulter pulter.
Er zieht sich an, und kehret stolz,
Das Schwein auf seiner Schulter. —

Schau hier, Marie! Ha! Das macht heiss!
Ein Küsschen, liebe Dirne! —
Sie frägt ihn aus, und wischt den Schweiss
Ihm schmeichelnd von der Stirne. —

Gleich, spricht er, Feuer angemacht,
Dass wir's mit Haut und Knochen
Zerhaun, weil's da ist, und zur Nacht
Uns noch Schwarzsauer kochen.

Sie pflegt des Heerdes, er haut zu;
Und als der Kessel siedet:
Mann, sagt sie, lege dich zur Ruh;
Du bist wohl sehr ermüdet.

Gewiss, auch jene schlafen aus,
Und denken nicht an Rache;
Und rühret sich nur eine Maus
So halt' ich hier ja Wache. —

Sie stellt die Ruhbank her, und bald
Schnarcht Steffen. Jene munter
Schäumt ab den Kessel, wann er wallt,
Und nährt die Gluth darunter.

Doch Schlaf und Wärme wirkt gemach,
So nah' der Feuerstelle:
Sie nicket hin und her, und ach
Der Hand entsinkt die Kelle.

Stracks treten vor das Mauerloch
Die beiden Dieb' und spähen
Im trüben Feuerglanz, was doch
Dem guten Schwein geschehen.

Schlaft wohl! so flüstert Veit, und spitzt
Sich eine Hopfenstange,
Besteigt das Dach und fodert itzt,
Dass Jürgen ihm sie lange.

Dann durch den Schornstein spiesst er fest
Ein Kochstück nach dem andern,
Verzehret dieses selbst, und lässt
Zu Jürgen jenes wandern.

Erwachend sieht es Steffen nun,
Und ruft mit Lachen: Brüder,
Was habt ihr auf dem Dach zu thun?
Ihr tretet mir's ja nieder!

Wenn euch von meiner Kost beliebt,
So kommt und seyd nicht blöde.
Wir schmausen wie's der Kessel giebt,
Und enden alle Fehde. —

*) Er nöthigt sie zur Thür herein.
Man drückt die Hand sich friedlich,

*) *Anmerkung des Verf.* Der Erzähler kehrt wieder, sobald er nicht redend einführt, zu seinem erzählenden Grundton zurück, und so auch hier. Darum aber ist dieser Ton nicht der Grundton des Ganzen, denn wir verlieren ihn zu oft aus dem Gehöre. Je seltener, je weniger, desto besser.

Man deckt den Tisch und thut am Schwein
Nach so viel Angst sich gütlich.

Vom Ringelgedicht und der Variation.

Alle Lieder nach gleicher Melodie einrichten, allen Empfindungen gleiche Melodie geben wollen, hiesse den Zweck und Karakter der Melodie überhaupt aufheben. Wer daher zu einer und derselben Melodie oft und zwecklos zurückkehrt wie zu einem erlernten Schema, ausser welchem er nichts kann, verräth Einseitigkeit und wird lästig. Aber es kann auch die Empfindung dadurch ihre Dauer, Stärke und Beharrlichkeit an den Tag legen, dass sie nach Zwischengedanken und Empfindungen, in der nämlichen Form zurückkehrt, in welcher sie zuvor erschienen war. In diesem Fall wird sie auch die Wiederholung des Melodieensatzes herbeiführen, durch den sie sich zuerst zu erkennen gab. Es ist bekannt, dass die Redefiguren, welche man Wiederholungen nennt, als besonders die Aufmerksamkeit erweckend betrachtet werden; aber, darf man hinzufügen, wenn sie die Aufmerksamkeit schärfen, wodurch kann dies anders geschehen, als durch zugleich verstärkten Eindruck auf die Empfindung? Wenn Don Karlos zum Posa sagt:

Ich sah auf Dich und weinte nicht. Der Schmerz
schlug meine Zähne knirschend an einander,
ich weinte nicht. Mein königliches Blut
floss schändlich unter unbarmherz'gen Streichen,
ich sah auf Dich und weinte nicht. —

so fühlt wohl jeder, wie der wiederholte Gedanke nicht bloss kalte Aufmerksamkeit erregt, sondern die Empfindung des Don Karlos immer tiefer und stärker und wärmer ausspricht. Aus dieser Verstärkung der Empfindung, welche die Wiederholung erzeugt, geht das Ringelgedicht oder Rondeau hervor, wenn nämlich eine zarte Empfindung in einem leichten Gedichte herrscht und durch Wiederholung sich zu verstärken sucht. Gesellt sich hierzu noch, dass die übrigen Gedanken und Empfindungen des Ringelgedichts sich zur Haupt-Empfindung wie Ausführung, wie Veränderungen derselben verhalten, so bilden sich die Variationen. Rondeau und Variationen haben daher auch in der Deklamation ein Thema, welches sie nachweisen, bald mehr bald weniger offenbar.

Wie mich dünkt gehören Triolet und Madrigal als Arten zum Ringelgedicht, welches die Gattung ist, denn auch in jenen beiden zeigt sich die Wiederholung des Hauptgedankens als wesentliches Kennzeichen und die Kennzeichen in Beziehung auf Reim und Anzahl der Verse gehören nur zu den Merkmalen, welche die Arten unter sich scheiden.

Vom Ringelgedicht und den Variationen hier drei Beispiele. Das erste Gedicht ist Triolet:

Fliess hinab, mein stilles Leben!
Hier ist nicht das Thal der Ruh.
Trüb und schleichend zitterst du
von Zypressen-Nacht umgeben
deinem Wasserfalle zu.

Fliess, o fliess hinab mein Leben,
wo die Segnungen der Ruh
um ein stillres Ufer schweben!
Fliess, o fliess hinab mein Leben,
dort, wie still! was zögerst du?

Das folgende Gedicht ist von Friedrich Kind, überschrieben: das Geständniss. Hier ist ein Thema mit Variationen vorhanden, und, wie der Musiker, wo das Thema wiederum nackt vorkommt, sich erlaubt, durch den Vortrag selbst ihm eine neue Wendung zu geben, indem er der einen oder andern Note mehr Ausdruck giebt, so spiele man auch mit dem Thema dieses Gedichtes und verlege darin, so oft es zurückkehrt, die Akzente ohne Melodie-Veränderung. Es ist dies aber nichts mehr und nichts weniger als musikalischer Schmuck. Der Verstand gewinnt durch diese verschiedenartige Akzentuation wenig, das Gemüth etwas.

Das Geständniss.

Sie weiss es längst, was ich verschweigen muss!
Euch, Frühlingsbäumen, nannt' ich ihren Namen,

Du Echo, riefst ihn nach — und junge Weste kamen
Und trugen ihn sanft wehend übern Fluss.
Sie weiss es längst, was ich verschweigen muss!

Dort wallte sie am monderhellten Fluss!
Wie Elfen durch den Thau des Abends gleiten,
Wie Nymphen hehr am Blumenufer schreiten,
So schlüpfte über Veilchen leicht ihr Fuss.
Sie weiss es längst, was ich verschweigen muss!

Leicht schlüpfte über Veilchen hin ihr Fuss —
Wie? lauschte Sie, vom süssen Ton gefangen,
Den Nachtigallen, die aus Ulmen sangen?
Wie, lauschte Sie der goldnen Saite Gruss?
Sie weiss es längst, was ich verschweigen muss!

Still lauschte Sie der goldnen Saite Gruss,
Sie forschte nach dem Sänger sanfter Lieder —
Die Holde liess im Silberschilf sich nieder,
Und träumte süss mit sinnigem Genuss.
Sie weiss es längst, was ich verschweigen muss!

Lang' weilte Sie mit sinnigem Genuss,
Und bog herab die zarten Weidenzweige,
Dass nicht mein Aug' die Lauschende erreiche;
Doch mir! mir half der Liebe Genius —
Sie weiss es längst, was ich verschweigen muss!

Mich leitete der Liebe Genius —
Erwachend floh Sie durch den Gang der Linden;
Mich liess die Liebe Sie im Haine finden,
Ihr Auge sank beim schüchtern-stillen Gruss —
Sie weiss es längst, was ich verschweigen muss!

Ihr Auge sank, erwiedernd halb den Gruss —
Sie floh! Sie floh mit zögernd flücht'gen Schritten,
Und lauschte fliehend auf des Freundes Bitten,
Sie sah, dem Schleier aufgedrückt, den Kuss,
Und — wüsst' es nicht, was ich verschweigen muss?

Das jetzt folgende Gedicht ist von Göthe. Darin ist zu beobachten, dass das Thema, welches aus Satz und Gegensatz besteht, so mannichfaltig als möglich erscheine. Das Thema besteht aus den Gedanken: Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt, Juchhe! und: Ich hatt' mein Sach' auf was gestellt, O weh! Hier sind also Satz und Gegensatz für den Verstand enthalten, in dem auf nichts und auf etwas gestellt; Juchhe und O weh aber sind Satz und Gegensatz für die Empfindung. Jene wie diese Theile des Thema erscheinen mit Göthe's Meisterkraft in dem Gedicht variirt.

O vanitas, vanitatum vanitas.

Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt,
Juchhe!
Drum ist's so wohl mir in der Welt,
Juchhe!
Und wer will mein Kammerade seyn
Der stosse mit an, der stimme mit ein
Bei dieser Neige Wein.

Ich stellt' mein Sach' auf Geld und Gut,
Juchhe!
Darüber verlor ich Freud' und Muth,
O weh!
Die Münze rollte hier und dort
Und hascht' ich sie an einem Ort,
Am andern war sie fort.

Auf Weiber stellt' ich nun mein Sach',
Juchhe!
Daher mir kam viel Ungemach,
O weh!
Die Falsche sucht' sich ein ander Theil,
Die Treue macht' mir Langeweil,
Die Beste war nicht feil.

Ich stellt' mein Sach' auf Reis' und Fahrt,
Juchhe!
Und liess meine Vaterlandsart,
O weh!
Und mir behagt' es nirgends recht,
Die Kost war fremd, das Bett war schlecht,
Niemand verstand mich recht.

Ich stellt' mein Sach' auf Ruhm und Ehr',
Juchhe!
Und sieh! gleich hatt' ein Andrer mehr,
O weh!
Wie ich mich hatt' hervorgethan
Da sahen die Leute scheel mich an,
Hatte keinem Recht gethan.

Ich setzt' mein Sach' auf Kampf und Krieg,
Juchhe!

Und uns gelang so mancher Sieg,
Juchhe!
Wir zogen in Feindes Land hinein,
Dem Freunde sollt's nicht viel besser seyn,
Und ich — verlor ein Bein.

Nun hab' ich mein Sach' auf nichts gestellt,
Juchhe!
Und mein gehört die ganze Welt,
Juchhe!
Zu Ende geht nun Sang und Schmaus,
Nur trinkt mir alle Neigen aus,
Die letzte muss heraus!

Vom Moll- und Dur-Ton.

Wann müssen wir Moll- oder Dur-Tonart entweder zum Grundton wählen, oder in einem Gedicht, welches Dur-Grundton hat, Moll-Uebergänge hören lassen oder umgekehrt? Beide Fragen werden so beantwortet werden können: Die Musik lehrt, dass der Moll-Akkord die kleine, der Dur-Akkord die grosse Terz in sich trage, das heisst: den Akkord als Ganzes betrachtet, wird im Moll-Akkord fühlbar, dass die kleine Terz von der Prime durch ein kleineres Intervall als von der Quinte geschieden ist. Diese Ungleichheit erregt stets in uns Sehnsucht nach Befriedigung, Ausgleichung, Gleichgemessenheit. Daher wünscht man auch, einer Moll-Tonart

möge wieder Dur-Ton folgen. Der Mensch fand das Moll früher als das Dur, denn der Trieb zum Gesang, der lyrische Zustand ist auf seiner niedern Stufe stets der Zustand der blinden Sehnsucht.

Das Gemüth selbst muss sich schon höher gestellt haben, wenn es sich im Zustand glücklicher Befriedigung zum Gesang erheben soll. Darum z. B. sind die meisten Volksgesänge roher Völker in Moll-Tonarten gesetzt, darum sind Siegsgesänge lieber in Dur, Gesänge der Liebe und Klage lieber in Moll gesetzt. Wenn sich aber in der romantischen Poesie überhaupt die Grund-Empfindung hinter einen Nebelschleier verbirgt, um mehr geehrt als deutlich erkannt zu seyn, so gewährt sie dadurch auch weniger Bestimmtheit und erregt daher die Sehnsucht nach diesen und das Wohlbehagen an der Sehnsucht zugleich, darum nennt man auch die Wirkung des Moll-Tons romantisch und wo das Romantische herrscht, wendet man das Moll an. Wer uns z. B. Göthe's Gedicht an Mignon im Dur-Ton vorlesen wollte, würde uns beleidigen; wer den Handschuh von Schiller in Moll vortragen wollte, ebenfalls, und wer den Ossian mit dem Homer vergleicht, giebt jenem den wildesten Wechsel in Moll-Tonarten, diesem den ruhigen Wechsel meistentheils in Dur-Tonarten. Betrachtet man Gedichte wie Schlegels Legende: St. Lukas, und wie den Taucher von Schiller, so

wechseln darin Moll und Dur oft ab, obgleich der Grund-Ton von beiden Dur ist.

Göthe hat in einem kleinen Gedichte den Moll- und Dur-Ton sehr treffend einander gegenüber gesetzt; es bleibt auf einer und derselben Haupt-Tonart, nur wechselt es zwischen Dur und Moll. Das Gedicht heisst:

Trost in Thränen.

Wie kommt's, dass du so traurig bist,
Dur. Da Alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an,
Gewiss du hast geweint.

„Und hab' ich einsam auch geweint,
Moll. So ist's mein eigner Schmerz,
Und Thränen fliessen gar so süss,
Erleichtern mir das Herz."

Die frohen Freunde laden dich,
Dur. O! komm an unsre Brust!
Und was du auch verloren hast,
Vertraue den Verlust.

„Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht,
Moll. Was mich, den Armen, quält.
Ach nein! Verloren hab' ich's nicht
So sehr es mir auch fehlt."

So raffe denn dich eilig auf,
Dur. Du bist ein junges Blut.
In deinen Jahren hat man Kraft,
Und zum Erwerben Muth.

„Ach nein! erwerben kann ich's nicht
Moll. Es steht mir gar zu fern.
Es weilt so hoch, es blinkt so schön,
Wie droben jener Stern."

Die Sterne, die begehrt man nicht,
Dur. Man freut sich ihrer Pracht,
Und mit Entzücken blickt man auf
In jeder heitern Nacht.

„Und mit Entzücken blick' ich auf,
Moll. So manchen lieben Tag,
Verweinen lasst die Nächte mich,
So lang' ich weinen mag."

Hiermit wäre die Betrachtung der Melodie geschlossen. Ihr folgt zunächst eine Prüfung der musikalischen Malerei, welche sich hinzugesellen muss um uns zu lehren, wann wir die eine oder die andere Melodieenform in der Höhe, Tiefe oder Mitte unserer Tonleiter anwenden sollen.

Musikalische Malerei.

Unter musikalischer Malerei wird zweierlei begriffen: 1) treue Nachahmung des Hörbaren, 2) Nachahmung einer, nur hörbar gedachten Erscheinung, welche mit einer von andern Sinnen wahrnehmbaren Erscheinung verbunden seyn könnte. So, z. B., wenn man der schnellen Be-

wegung eines Schiffes Sausen und Pfeifen zuschreibt, oder wenn man dem Gespensterschritte ein Wehen beimisst u. s. w. Es ist bekannt, dass die grammatikalische Musik der meisten Sprachen das Hörbare, welches ihre Worte bezeichnen, nachahmt, und diese Nachahmung gehört zur musikalischen Malerei. Worte wie donnern, sausen, brausen, rollen u. s. w. ahmen die hörbaren Bewegungen nach, für deren Begriffe sie uns als Zeichen dienen. Diese Art der Malerei kann sich nur an zwei Merkmale der nachzuahmenden Bewegung anknüpfen:

a) an die wechselnde Art der Klänge, welche dann die Buchstabenfolge wiedergiebt,

b) an das Metrum, an den Takt der nachzuahmenden Bewegung.

Man sage einmal senbrau, statt brausen, und das erstere Wort hört auf durch die Buchstabenfolge zu malen. Man verlege aber auch einmal den grammatikalischen Akzent, und sogleich verschwindet die Malerei ebenfalls. Z. B. plätschern statt plätschern, donnern statt donnern. Es fühlt sich leicht, dass die Versetzung des grammatikalischen Akzents alle Nachahmung aufhebt. Hiermit ist jedoch die musikalische Malerei noch nicht geschlossen, sondern das deklamatorische Verhältniss muss auch bei der Nachahmung des Hörbaren hinzukommen. Jeder nämlich wird

c) jedes der oben angeführten, malenden

Zeitwörter, nach dem Umfange seiner Stimme auf eine solche Stufe der Höhe stellen, durch welche er glaubt, das Verhältniss der, durch die Wörter bezeichneten hörbaren Erscheinungen, auf einer allgemeinen Schall-Leiter nachahmend darzuthun. Wer wollte das Wort zischen im Bass und brummen dagegen im Sopran sprechen? Wer wird nicht plätschern in der Mittelhöhe, pfeifen noch höher, und dagegen brausen tief und donnern noch tiefer sprechen?

Zu jenen drei angeführten Mitteln der musikalischen Malerei gesellt sich nun innerhalb der deklamatorischen Musik

d) eine proportionirliche Nachahmung der Stärke und Kraft des Gehörten. Wer wollte z. B. das Wort lispeln mit starker Stimme und das Wort donnern dagegen ganz leise sprechen, wenn er beide mit Ernst und Wahrheit sprechen will?

Nicht aber genug, dass man das Hörbare durch die vier angegebenen Mittel nachzuahmen sucht, sondern man misst auch dem nur Sichtbaren im Geiste eine Bewegung bei, denkt diese auf eine allgemeine Tonleiter gestellt und schreibt ihr Eigenschaften zu, die man nachzuahmen strebt. Dieses Beimessen einer Bewegung gründet sich auf ein so allgemeines Gefühl, dass man darin leicht von Andern verstanden wird, dass Andere leicht unsere, vielleicht dunkle Vorstellung wenigstens errathen. Nur, wenn man die vorausge-

setzte Bewegung an ausserwesentliche Merkmale des nur sichtbaren Gegenstandes anknüpfet, oder wenn man der Nachahmung zu grosse Deutlichkeit und Ausführlichkeit geben will, wird man nicht verstanden und kann sogar ins Komische ausarten. So gewiss jemand, der uns den schwerfälligen, plumpen und langsamen Gang eines Elephanten schildern will, unser Gefühl beleidigt, wenn er sagt: der Elephant hat einen nicht eben leichten, ja sogar etwas unbehenden und dabei keinesweges geschwinden Gang; eben so gewiss malt er auch nicht mit der Stimme, wenn er uns in hohen und sanften Tönen und mit grosser Leichtigkeit und Schnelligkeit sagt: der Elephant schreitet schwerfällig, plump und langsam daher. Nicht weniger komisch würde jedoch auch der werden, welcher die musikalische Malerei so weit treiben wollte, dass wir seiner Stimme anhören sollen: der Elephant, von dessen Gange er spreche, bewege dabei die Kniee wenig, schüttele mit dem Kopfe u. s. w. Wer die vier Sätze sagt: Donner rollen, Blitze zischen, Löwen springen, Hasen hüpfen; hat in jedem dieser Sätze herabfallende Melodie anzuwenden, aber er wird sich nicht geneigt fühlen, die Sätze in einer und der nämlichen Oktave zu sprechen. Den ersten Satz spricht er gewiss am tiefsten, um den grossen Unterschied des rollenden Donners vom Blitzgezische anzudeuten, ein Unterschied, der viel grösser ist als der, zwischen dem

Springen des Löwen und Hüpfen des Hasen. Man versuche nur jene vier Sätze abwechselnd in verschiedenen Oktaven zu sprechen, obwohl mit gleicher Melodieenform, und der Kontrast wird um so mehr beweisen, was hier bewiesen werden soll. Unbezweifelt hiernächst wird man von der grundlosen Tiefe des Meeres in tiefer Oktave, von der schwindelerregenden Höhe eines Gletschers in hoher Oktave, von der finstern schwarzen Nacht in der Tiefe, von dem freundlichen Lichte des Tages in der Höhe, und von der nebelhaften Ferne in mehrerer Höhe, als von der unverkennbaren Deutlichkeit dessen, was vor Augen liegt, reden. Wenn wir vom Niedergang der Sonne sprechen, neigt sich die Stimme in die Tiefe, wie sie höhere Töne wählt, wenn wir die aufgehende Sonne schildern. Sprechen wir von grossen Massen, so wählen wir tiefe Töne, reden wir von zarten und niedlichen Gegenständen, so wählen wir hohe Töne und suchen sie abzustossen, jene hingegen dehnen wir und bringen sie fest und bestimmt hervor. Schildern wir jetzt schneidende Kälte des Winters, jetzt die Glätte des Marmors, jetzt den Glanz des Edelsteins, und, dem entgegengesetzt die drückende Wärme einer zu stark geheizten Stube, die Rauhigkeit einer Feile, die trüben, undurchsichtig gewordenen Fenster einer Kirche, so nimmt unsere Stimme nicht allein verschiedene Höhe und Tiefe an, sondern giebt sich bald Kälte und Sprö-

digkeit, bald Geschwindigkeit, bald stechende Brechung, bald Heiserkeit, bald Rauhigkeit, bald Mattigkeit. Auf solche Weise sucht der Mensch musikalisch die sogar nicht bloss dem Ohre, sondern den übrigen Sinnen zu Theil werdenden Eindrücke auch auf die Stimme zu übertragen, und, weil die Eindrücke Wirkungen sind, die etwas mit ihren Ursachen gemein haben müssen, so enthält jene Uebertragung auch eine wirkliche Nachahmung der Gegenstände in mehr oder minderem Grade, und dies ist musikalische Malerei. Man versuche einmal mit der Stimme, stets die angegebenen Gesetze der Melodie befolgend, in nachstehenden zwei Versen den Donner zu schildern, und sogleich entsteht wahre Malerei:

Hoch mit Gepassel beginnt es, dann folgen die krachenden Schläge,
schmettern und rollen, dann murrts und endet mit dumpfem Getöse.

Aus dem bisher Gesagten geht zugleich die nähere Bestätigung der Maximen hervor, welche für die Wahl der Grund-Tonarten aufgestellt wurden. Ein Gedicht, welches uns eine anmuthige Gegend mit allen Einzelheiten schildert, fodert nothwendig einen höhern Grundton als die Darstellung einer wilden, gigantischen Gegend. Aber nicht genug, dass es Gesetze für eine solche musikalische Malerei giebt, welche uns das Sinnliche wiedergiebt, sondern wie ein gutes, historisches Gemälde, wie eine Statue das innere,

geistige Leben in seinen verschiedenen Aeusserungen ausdrückt, so auch die musikalische. Wer uns von zarten Empfindungen erzählt, wird nicht die tiefern Oktaven seiner Stimme wählen, wie viel weniger der, welcher jene Empfindungen wirklich hegt und ausdrückt. Es müsste eine Liebeserklärung im tiefsten Bass und eine Herausforderung zum Duell im höchsten Sopran vorgetragen, gewiss äusserst komisch klingen. Wer Hass und Liebe, Sanftmuth und Zorn, Freigebigkeit und Verschwendung, Sparsamkeit und Geiz einander gegenübersetzt, wählt für die guten Eigenschaften gewiss die hohen, für die übeln die tiefen Töne. Wer von pfiffigen und witzigen Einfallen spricht, wählt die Höhe, von der Unergründlichkeit des Uebersinnlichen, die Tiefe. Die Würde, mit welcher wir den Begriff Gott auffassen sollen, erheischt die ruhigste Mitte unserer Stimme. Wer wollte dagegen sagen: Dein Freund starb in seiner Verblendung, er ist todt, geistig todt für dich! und dabei in der Fistel sprechen? Wer die Wahrheit preiset, der Lüge flucht, schwingt die Stimme des Lobes auf, wirft den Fluch in die tiefe Oktave.

An den widersprechenden Begriffen sieht man zugleich deutlich, wie das Gesetz der Melodie aus der Wortfolge hervorgeht, und wie wiederum daher die musikalische Malerei ein höheres Gesetz ist, das durch die Melodie nur erfüllt, nicht verletzt werden darf. Man sage:

1) plump, leicht; 2) grob, zart; 3) brausen, zischen; 4) hässlich, schön; 5) Lüge, Wahrheit; 6) Nichts, Gott; so besitzt in allen diesen sechs Sätzen das erste Wort den tiefern, das zweite den höhern Ton, dreht man aber jeden Satz um, so hat das erste Wort den höhern, das zweite den tiefern Ton. Selbst bei den beiden Begriffen: Seyn und Nichtseyn, hat der erste, auch wenn er dem zweiten folgt, den höhern Ton, nur bei den beiden abstraktesten Begriffen des Widerspruchs, bei: Ja und Nein, ist das Gesetz der Melodie und das der musikalischen Malerei zur Einheit aufgelöset, denn man kann auf: Ja und Nein beide, die aufsteigende und herabfallende Melodie eben so wohl anwenden, wie auf: Nein und Ja, je nachdem man einen oder den andern Begriff herrschen lässt; der herrschende Begriff nämlich hat auch den höhern Ton, der sich unterordnende Begriff den tiefern. Daher denn auch, wo: Ja, Nein, im gewöhnlichen Leben als Formel der Unentschlossenheit gleich hinter einander gesagt werden, bleiben sie auf einem und dem nämlichen Tone.

Vom Krescendo und Decrescendo.

Schon unter den Regeln zum Lautsprechen ward angeführt, dass man die Stimme allmälig verstärken und wieder schwächen soll, und in der musikalischen Malerei zeigte sich eine zweite

Anwendung von der Verstärkung und Schwächung der Stimme. Hier ist von dem gradweisen, ruhigen, allmäligen Wachsen und Abnehmen der Stimme in noch anderer Rücksicht die Rede.

Beide unterscheiden sich dadurch vom deklamatorischen Akzent, welcher die mit Forte oder Piano bezeichnete, einzelne Sylbe ist, dass sie sich über mehrere Worte hinter einander, über ganze Perioden verbreiten. Das gewöhnliche Leben lässt sie ungeregelt auf einander folgen, in der Kunst sollen sie gleichmässig abwechseln, damit auch das Gegentheil davon, damit auch die Ausnahme ihre Wirkung nicht verfehle. In dem Grade also, wie man die Stimme verstärkt, muss man sie auch wieder abnehmen lassen, so heisst die Regel. Die meisten Menschen werden, wenn sie mit der Stimme emporsteigen, auch stärker sprechen, weil ihnen die höhern Töne die ungewohntern sind, das Kreszendo und Dekreszendo aber treffen beide, bald den auf- bald den abwärts schreitenden Satz.

Verstärkung und Abnahme der Stimme sollen bedeutend für das Gemüth werden, sollen ausdrücken, nicht blos äusseres Mittel verstanden zu werden, nicht blos Mittel der Malerei seyn. In dieser Rücksicht zeigen sich folgende Wahrnehmungen:

1) Wachsende Macht der Empfindungen erzeugt das Kreszendo, abnehmende, sich beruhigende Empfindung das Dekreszendo.

2) Jeder verneinende Zustand erzeugt das Kreszendo, jeder bejahende das Dekreszendo.

3) Die blosse Reflexion verschmäht beide, daher z. B. philosophische, mathematische und ähnliche Katheder-Vorträge ohne besondern Wechsel zwischen Kreszendo und Dekreszendo zu seyn pflegen und seiner auch nicht bedurfen. Die Einbildungskraft hingegen sucht durch Kreszendo und Dekreszendo bald die Gewalt, mit welcher sie in die Zukunft blickt, oder die Vergangenheit immer weiter zurückschreitet, bald die Ohnmacht darzuthun, welche der Streit mit dem Verstande ihr zuzieht.

4) Beide, Kreszendo und Dekreszendo, sind gleichsam die Schatten im Gemälde, während die deklamatorischen Akzente und der schnelle Wechsel vom Fortissimo und Pianissimo die einzelnen Lichtpunkte im Lichte und Drucker im Schatten gewähren. Jene also runden das Ganze ab, diese heben das Einzelne in dieser Rundung hervor.

5) So allmälig wie Gesang- und Instrumental-Musik die Töne wachsen lassen, vermag es die Sprache nicht, schon darum nicht, weil sie den einzelnen Ton nicht so wachsen zu lassen vermag, wie der Gesang, ohne in diesen zu fallen.

6) Der unächte Prediger-Ton wächst nicht gleichmässig, sondern einförmig, und das ist eine seiner hässlichsten Eigenschaften.

7) Das Gefühl des Hohen und Heiligen wechselt mit Kreszendo und Dekreszendo am

gleichmässigsten, die Naifetät aber am ungleichmässigsten.

8) Jedes poetische Ganze, jedes Gedicht hat in sich gewiss eine Stelle, in welcher sich die meiste Kraft ausspricht. Bis dahin muss die Stimme wachsen. Ja, wenn man sich mehrere Stellen eines Gedichts denkt, die mit Kreszendo zu bezeichnen wären, so würden sie selbst auch wieder in einem allgemeinen Verhältniss der zu- oder abnehmenden Kraft sich befinden.

In dem nachstehenden Gedichte von Schiller wächst die Stimme durch die erste und zweite Strophe hindurch. Bei der dritten trit Dekreszendo ein. Die vierte Strophe beginnt mit Kreszendo, lässt aber in den letzten beiden Zeilen Dekreszendo eintreten und ähnlich dem die fünfte, nur in weit geringerm Maasse der Stärke überhaupt.

Die Worte des Glaubens.

Drei Worte nenn' ich euch, inhaltschwer,
Sie gehen von Munde zu Munde,
Doch stammen sie nicht von aussen her,
Das Herz nur giebt davon Kunde.
Dem Menschen ist aller Werth geraubt,
Wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt.

Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
Und würd' er in Ketten geboren,

Lasst euch nicht irren des Pöbels Geschrei,
Nicht den Missbrauch rasender Thoren.
Vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht,
Vor dem freien Menschen erzittert nicht.

Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall,
Der Mensch kann sie üben im Leben,
Und sollt' er auch straucheln überall,
Er kann nach der göttlichen streben.
Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth.

Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke,
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke,
Und ob alles im ewigen Wechsel krei's't,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist.

Die drei Worte bewahret euch, inhaltschwer,
Sie pflanzet von Munde zu Munde,
Und stammen sie gleich nicht von aussen her,
Euer Innres giebt davon Kunde.
Dem Menschen ist nimmer sein Werth geraubt,
So lang er noch an die drei Worte glaubt.

Das ungleichmässige Kreszendo und Dekreszendo des Naifen zeigt sich in einem Gedichte von Voss:

Die Näherin.

Leise. { Ich will dir was entdecken,
Gar hold und schön.

Kreszend. Du Mädchen, musst nicht necken
Und vor dich sehn.

Dekresz. Erst fädle ein, und spute dich
Am Saum, ich nähe Kettenstich.

Kreszend. O schau', die Blüten fallen
Auf uns vom Baum.
Es lieben Nachtigallen
Den schönen Raum.
Hier nähn wir unbelauscht in Ruh,
Wir Schwesterseelen, ich und du.

Dekresz. Ich wacht' im Bett' ohn' Ende
Am ersten Mai;
Der Mond beschien die Wände,
Ganz wolkenfrei.
Nun, dacht' ich, feiert Satanas,
Nun tanzt der Elf im jungen Gras.

Kreszend. Da rauscht' es leis' am Fenster
Von unten her.
Ich flehte: Weicht, Gespenster!
Und seufzte schwer.

Dekresz. Doch sanft wie Flöten stieg Gesang,
Der mir in Ohr und Seele drang.

Kreszend. O nein! wem kann es singen?
Man glüht vor Scham,
Was mir von neuen Dingen
Zu Ohren kam!

Dekresz. Ein Rosenknöspchen, zart und schön,
Hiess ich, und sollte freundlich sehn!

Kreszend. Ich warf um meine Glieder
Ein Nachtgewand,
Und winkte heimlich nieder
Nur mit der Hand.

Dekress. Bescheiden ging der Jüngling nun,
Und hiess im holden Traum mich ruhn.

Kressend. Am Morgen sah ich prangen
Den Maienstrauch,
Mit Blumen rund behangen,
Mit Bändern auch.
Der Jüngling — wende dein Gesicht!
*Dekress. Der Jüngling heisst.... * ich sag' es nicht!

Fünfte Vorlesung.

Vom Gesammt-Zeitmaasse.

Die Musiker nennen das Gesammt-Zeitmaas schlechthin Tempo, folglich Zeitmaas; hierdurch aber wird der Begriff nicht erfüllt, denn jeder Takt bewährt in sich ein Zeitmaas, als Verhältniss der Dauer der einzelnen Noten. Das Gesammt-Zeitmaas ist einem allgemeinen Strome der Bewegung, einem Maasse der Geschwindigkeit der Strömung überhaupt zu vergleichen, worin die Takte mit ihren Theilen nur wie Wellen sich erheben, und mit dem Ganzen verbunden sind durch Rhythmus. Wer ein poetisches Ganze, eine Dichtung nicht im richtigen Gesammt-Zeitmaasse vorträgt, beleidigt unser Gefühl eben so sehr, als wenn er in den Einzelheiten dieses Ganzen anstösst. Die Musiker haben den verschiedenen Gesammt-Zeitmaassen Namen gegeben. So z. B. Largo, Adagio, Andante, Andantino, Allegretto, Allegro, Presto. Hierdurch werden, durch

stillschweigende Uebereinkunft, Verhältnisse angedeutet, die jedoch nur allzuleicht missverstanden werden, je nachdem eines oder des andern Musikers Gemüth sich die grösstmöglichst langsamste oder grösstmöglichst geschwindeste Bewegung zur Richtschnur gleichsam gewählt hat. Sollte es nicht besser seyn, wenn die Komponisten zu jedem der obigen Namen hinzusetzten, wieviel sie ungefähr, sogenannte Viertel oder Achtel, auf eine Minute rechnen? Eine kleine Abweichung von dem Gefühle des Komponisten, bei der Darstellung eines musikalischen Ganzen, kann den ganzen Karakter der Komposition stören. Gesang- und Instrumental-Musik haben selten so viele einzelne Abschnitte eines Ganzen, mit denen das Gesammt-Zeitmaas wechselt, als dies der Fall in der Wortpoesie und deren deklamatorischem Vortrage der Fall ist. Ja, in der Instrumental- und Gesang-Musik findet selten ein so allmähliges Hinübergehen von einem in das andere Gesammt-Zeitmaas Statt, wie in der Deklamation, besonders der dramatischen. Dagegen, weil der Sprechende den einzelnen Ton nicht so lange halten kann wie der Sänger, oder der Instrumental-Virtuose, weil ferner jeder Sylbe in der Deklamation nur ein Ton gegeben werden darf, und in der Frage und Ausrufung höchstens zwei gegeben werden, so kann die Deklamation, selbst durch das widernatürlichste Schleppen kein so langsames Largo hervorbringen, als

dies der Gesang- und Instrumental-Musik möglich ist. Dem hinwiederum ist entgegen zu setzen, dass, wird, wie mit Recht, jeder Buchstabe als eine Note betrachtet, auch der fertigste Violinspieler, ohne Doppelgriffe zu thun, in gleicher Zeit nicht so viele Noten gewähren könne, als ein Schnellsprecher Buchstaben.

Aus der Erfahrung gezogen ergeben sich für die Deklamation folgende Mittelbestimmungen einiger Gesammt-Zeitmaasse. Dem Gebete und der heiligen Ode kommt das langsamste Largo und Adagio zu. Dabei werden in einer Minute ungefahr 140 bis 180 Sylben gehört. Der ernsten Erzählung, vorzüglich dem heiligen, und nach diesem dem kriecherischen Epos, kommt das Andante mit 220 bis 240 Sylben in der Minute zu. Auf jede Sylbe kann man im Teutschen 3 Buchstaben im Mittel rechnen, (im Französischen 2, im Englischen 4,) folglich 660 bis 720 Buchstaben in der Minute. Die heitere Erzählung schreitet von 260 bis zu 280 Sylben in der Minute, und das Presto des Geschnatters kömmt bis zu 340 und 360 Sylben in der Minute. Dabei darf man nicht vergessen, dass die Pausen zwischen den Worten, wie klein man sie auch im eifrigen Gespräch mache, doch als Zeiträume von gewisser Dauer betrachtet werden müssen, wenn gleich ohne Klang. Am ungleichmässigsten zeigt sich der Wechsel des Gesammt-Zeitmaasses in der dramatischen, am gleichmässigsten in der lyrischen

Poesie und deren Vortrag; die epische Deklamation steht zwischen jenen beiden innen. Das höchste Tragische, wie z. B. die griechische Tragödie, überschreitet, selbst in den leidenschaftlichsten Situationen nicht, eine gewisse Ruhe und Mässigung des Gesammt-Zeitmasses. Sie nähert sich dadurch der höchsten Ode wiederum eben so, wie der Kirchenstyl in der Gesang- und Instrumental-Musik ebenfalls ein wildes Jagen der Töne verschmäht. Jene Mässigung der griechischen Tragödie gehört zum Kothurn und macht sie, um das anfangs gewählte Bild hier wieder anzuwenden, einem grossen, erhabenen Strom gleich, während, besonders das moderne Schauspiel, zwischen einem kraftlosen Schleppen der gemeinen Rührung und einer übermässig wilden Bewegung der Handlung wechselt; das Schauspiel will zugleich ein fast still stehender Wiesenbach und ein schäumendes und brausendes Bergbächlein seyn, durch welches man, trotz seines Ungestüms doch trocken hindurch schreiten kann. Das moderne, possenhafte Lustspiel, dessen Zusammenhang aus einzelnen, witzigen Einfällen hervorgeht, statt dass diese die Folge jenes seyn sollten, gleicht bald der keuchenden Bewegung eines Maulthiers bergauf, das sind die moralischen Sentenzen der Handlung, bald einem knabenhaften Bergunterlaufen, wobei der Knabe den Huth und wohl gar die Beinkleider verliert, das sind die witzigen Einfalle.

Schauspieler unserer Zeit, vorzüglich, wenn sie mehr in Konversations-Stücken zu spielen gewöhnt sind, verwandeln die epische Poesie gern in dramatische und verrathen dies am meisten durch falsch ergriffenes und zu oft wechselndes Gesammt-Zeitmaas. Ja, bisweilen lassen sie eine blosse Fertigkeit der Sprechwerkzeuge auf Kosten der Deutlichkeit hören.

In dem ersten Gedichte, welches hier als Beispiel beigefügt wird, unterscheidet sich das wirkliche Gebet, welches aus der ruhigen Betrachtung hervorgeht, von dem Tempo der hohen, heiligen Ode im Zeitmaasse so, dass jenes ein Largo, dieses bald ein Adagio ist, bald bis zum Andante sich beschleuniget. Wenn also das Gebet 150 bis 180 Sylben in einer Minute fodert, so wächst jener Aufschwung bis fast zu 250 Sylben in einer Minute. Das Gedicht ist von Klopstock, dem überall vorzüglich das Tempo vorzuschweben schien, wie dem Schiller die Melodie und dem Göthe der Takt.

P s a l m.

Um Erden wandeln Monde,
Erden um Sonnen,
Aller Sonnen Heere wandeln
Um *e i n e* grosse Sonne.
„Vater unser, der du bist im Himmel!“

Auf allen diesen Welten, leuchtenden und erleuchteten,
Wohnen Geister, an Kräften ungleich und an Leibern;
Aber alle danken Gott, und freuen sich Gottes.
„Geheiliget werde dein Name!“

Er, der Hocherhabene,
Der allein ganz sich denken
Seiner ganz sich freuen kann,
Machte den tiefen Entwurf
Zur Seligkeit aller seiner Weltbewohner.
„Zu uns komme dein Reich!“

Wohl ihnen, dass nicht sie, dass er
Ihr Jetziges und ihr Zukünftiges ordnete,
Wohl ihnen, Wohl!
Und wohl auch uns!
„Dein Wille geschehe,
Wie im Himmel, also auch auf Erden!“

Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor;
Reifet den goldnen Apfel, die Purpurtraube;
Weidet am Hügel das Lamm, das Reh im Walde:
Aber sein Donner rollet auch her,
Und die Schlosse zerschmettert es,
Am Halme, am Zweig, an dem Hügel und im Walde!
„Unser täglich Brot gieb uns heute!“

Ob wohl hoch über des Donners Bahn
Sünder auch, und Sterbliche sind?
Dort auch der Freund zum Feinde wird?
Der Freund im Tode sich trennen muss?
„Vergieb uns unsere Schuld,
Wie wir vergeben unsern Schuldigern!“

Gesonderte Pfade gehen zum hohen Ziel,
Zu der Glückseligkeit,
Einige krümmen sich durch Einöden,
Doch selbst an diesen sprosst es von Freuden auf,
Und labet den Durstenden.
„Führe uns nicht in Versuchung,
Sondern erlöse uns vom Uebel."

Anbetung dir, der die grosse Sonne
Mit Sonnen, und Erden, und Monden umgab,
Der Geister erschuf,
Ihre Seligkeit ordnete;
Die Aehre hebt;
Der dem Tode ruft;
Zum Ziele durch Einöden führt, und den Wandrer labt;

Anbetung dir!
„Denn dein ist das Reich und die Macht,
Und die Herrlichkeit. Amen."

Das nun folgende Gedicht ist nur das Bruchstück eines grössern. Das Gedicht bildet jedoch an sich ein Ganzes. Es ist weiblichen Gemüthes, und sein Tempo geht vom ruhigsten Adagio bis zum kraftvollsten Allegro. Zugleich wechselt es seinen Takt nicht, wie das vorige, stellt aber im Takte selbst immer zwei Gegensätze einander über, und bezeichnet dadurch die Stimmung des Gemüthes, welches die Worte spricht. Es ist eigentlich für den Gesang bestimmt. Die Musik hierzu für die Deklamation

ist diesem Bande beigefügt. Das Gedicht überschreibe ich:

Sehnsucht der Liebe.

Wohl schreit' ich in Kühlung heiterer Nacht!
Wohl seh' ich des Himmels Sternen-Gewölbe!
Mir flüstert im Einklang lieblich der Wind
und silberne Wogen rauschen begeisternd.

Ich schaue der Berge funkelndes Eis,
wenn sonnige Gluthen über sie wandeln.
Zum ragenden Felsen zieht es mich auf,
es suchet mein Auge sehnend die Weiten.

Da winket die Ferne, schmeichelt so süss
und zeigt mir des Meeres lockende Welle.
Wo, jenseit der Wogen, find' ich den Strand,
dass sicher vor Stürmen ruhe mein Nachen?

Die Seele voll Ahnung, schwebet in Luft
umkreiset das Weltall, blicket in Sonnen,
doch Fülle des Lichtes schrecket den Blick,
mit sterblicher Hülle schützt sich mein Auge!

Dem Schöpfer der Welten neig' ich mein Haupt,
mir sinken die Arme schüchtern zum Busen,
ich beuge die Kniee heilig und fromm
und Thränen der Andacht weinet die Seele.

Doch immer und immer, schmerzlich und süss
ein namenlos Sehnen waltet im Busen!
Ich fühle mich einsam, selig und bang,
ach, einsam und wehe mitten im Leben!

In Aether sich wandelt glänzender Thau,
es sinken die Tropfen labend in Erde!
Ach könnt' ich wie Strahlen küssen die Luft
vereinet dem Oden, tränk' mich ein Busen!

Dass Gleiches sich fände liebend im All,
ist nirgend die Seele fühlend wie meine?
Im ähnlichen Herzen schaut sich das Herz,
im sterblichen Blicke will sich's verlieren.

Dann schmilzet in Einheit selig das All!
Dann schwinden die Erden, schwinden die Himmel,
Zerronnen im Strahle liebender Brust,
denn Liebe ist mehr als Erden und Himmel!

Ach! lebet ein Jüngling einst mir geliebt?
Ach! dass ich ihn fände sehnend nach Liebe!
Dann ruhet, im Auge spiegelnd sein Herz,
dann säh' ich im Auge Tugend und Liebe!

Mit einem der Blicke, Geistern so klar,
umfasst' ich das Weltall, tränk' ich den Himmel!
Thränen im Auge? — Schweige mein Lied!
O glückliches Wehe, Sehnsucht der Liebe!

Der ernsten Erzählung kommt das Andante zu. Dieses lässt sich auf ein Gedicht von Pfeffel anwenden, überschrieben:

Hiob und Jael.

Der armen Wittwe Jael ward
Ihr Haus vom Waldstrom umgewühlet,

Und das Getraide weggespület,
Das sie so mühsam aufgespart
Für ihre Waisen. Niemand fühlet
Den Gram, der ihre Brust durchdrang,
Als eine Mutter. Bebend rang
Sie ihre Hände. Laute Klagen
Erschollen durch das öde Feld.
Ihr Nachbar Hiob hört sie zagen
Und schleichet, seiner eignen Plagen
Vergessend, sich aus seinem Zelt
Versteckt herbei; sein Ohr belauschet
Die Märtyrin: ihr Kummer schwellt
Sein Herz; er naht sich ihr: Wer tauschet
Mir Waizen gegen Rocken aus?
Sprach er. Ach! rief das Weib, ich habe
Kaum für zwei Brote noch im Haus.
Die nehm' ich an; zur Gegengabe
Send' ich zwei Scheffel Rocken dir,
Sprach Hiob. Dass von seiner Habe
Sonst nichts ihm blieb, verbarg er ihr.
Sie schweigt; doch laute Pulse schlagen
In ihrer Brust: ein heisser Bach
Von Thränen stürzt ihnen nach,
Die mehr als alle Worte sagen.
Jetzt reisst das Band der Zunge los.
O Heil dir, Edler! unser Leben
Ist dein Werk: Das Geschenk ist gross,
Noch grösser ist die Art zu geben.
So rief das Weib und hob um Lohn
Für ihn gen Himmel ihre Hände.
Gott sah's und sprach von seinem Thron:
„Die Prüfung Hiobs hat ein Ende,
„Er ruht in Seraphs Armen schon!"

Aber die heitere Erzählung verlangt ein noch lebhafteres Tempo, das Allegretto nämlich. Hier also z. B. ein kleines Gedicht, überschrieben:

Chlotilde.

Chlotilde hat der übeln Laune viele,
recht üble, wie man Launen nennen mag.
Sie quälen sie beim Thee, beim Tanz, beim Spiele,
zu jeder Jahreszeit, bei Nacht und Tag;
doch eine ist vor allen andern böse
und macht ein eignes, schreckendes Getöse,
wie ferner Sturm, sodann wie Blitz und Schlag,
dann folgt ein Wolkenbruch von Thränen nach.
Der Dämon brauset, ach, man glaubt es kaum,
so bald den süssen Schlaf, den schönen Traum
zu stören irgend jemand sich erlaubet.
Und stünd' des Nachbars Haus in Flammen
und stürzte schon das Dach zusammen
und wenn Chlotilden er zu retten glaubet,
im Schlummer, ach! im süssen Schlafe nie,
ach nur im Schlafe störe niemand sie.
Ihr Eheherr weiss von den Jammerdingen,
die sich ereignen wenn man sie erweckt,
ein langes Lied aus düsterm Moll zu singen,
oft hat der Dämon furchtbar ihn erschreckt,
denn Nadeln, Kämme, Bänder, Mützen,
Pantoffeln, Tücher und dergleichen mehr,
wer kann vor solchen Dingen auch sich schützen,
sie flogen hageldicht auf ihn und schwer.
Nichts lässt jedoch das Schicksal ungerochen,
Chlotilde auch büsst ihre Schuld.
Itzt hat sie sich beim Nähen derb gestochen
aus ihrer Launen Ungeduld.

Sie schreit! sie sinkt! In Ohnmacht liegt sie nun.
Was wird dabei ihr treuer Gatte thun?
Mit halbem Auge sieht er bang sie scheiden,
zu todtengleichem Schlaf jetzt übergehn,
gewöhnt zum Schweigen, bleibt er ganz von weiten
und still und ehrerbietig bleibt er stehn!
Und nun ihr Mund sich hart und fest geschlossen,
Jetzt bittet er mit zweifelndem Gesicht
die Freund' und hülfereichen Hausgenossen:
„Ach nein! Sie hat's verboten! Weckt sie nicht!"

In Göthe's Vorschlag zur Güte ferner zeigt sich das Presto des lebhaften, scherzenden Umganges.

Vorschlag zur Güte.

Er.

Du gefällst mir so wohl, mein liebes Kind,
Und wie wir hier bei einander sind,
So möcht' ich nimmer scheiden,
Da wär' es wohl uns Beiden.

Sie.

Gefall ich dir, so gefällst du mir.
Du sagst es frei, ich sag' es dir.
Eh nun, heirathen wir eben!
Das Übrige wird sich geben.

Er.

Heirathen, Engel, ist ein wunderlich Wort.
Ich meint' da müsst' ich gleich wieder fort.

Sie.

Was ist's denn so grosses Leiden?
Geht's nicht, so lassen wir uns scheiden.

Vom Portament und Pizzikato.

Das Tragen der Töne, das Verschmelzen derselben wird in der Gesang- und Instrumental-Musik Portament genannt. Da der Singende jeden Ton willkürlich lang halten, in jedem einzelnen Tone ein Kreszendo und Dekreszendo hervorbringen kann, so ist bei ihm das Portament von grosser Wichtigkeit. Der Sprechende kann und darf die einzelne Sylbe nicht gewaltsam dehnen, bei ihm also besteht das Portament mehr in dem Verschmelzen der Töne, in dem Hinübertragen der Stimme aus einem Ton in den andern. Eben so wenig kann der Sprechende das Portament auf ganze Zeilen und noch weniger auf Strophen und Gedichte ausdehnen. Das Portament ist nur ein musikalischer Schmuck, der aus der Innigkeit und Weichheit der Empfindung hervorgeht, und weder mit Unbestimmtheit des Tones oder gar mit weinerlicher, dehnender, zitternder Stimme, noch mit der Festigkeit, Sicherheit und Gehaltenheit der Stimme verwechselt werden darf. Leider, seitdem in Teutschland das rührende Schauspiel der wahren Tragödie so grossen Abbruch gethan hat, hört man auch auf den Bühnen gar zu oft ein zu häufiges Portament und noch überdies so sehr und weinerlich gedehnt, dass man diesen Schmuck fast ganz wegwünschen möchte. Besonders Schauspielerinnen gefallen sich leicht in dem weichen

Portament. Wie es in Konzert-Sälen genug Hörer zu geben pflegt, welche dem Sänger, der einen recht tiefen Ton mit einem recht hohen durch Portament verbindet, ihr Beifalls: Ah! nachschleifen, so zeigt sichs auch vor der Schaubühne.

In der Klopstockschen Frühlingsfeier, die so anhebt:

> Nicht in den Ozean der Welten alle
> will ich mich stürzen! schweben nicht
> wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne
> des Lichts,
> anbeten, tief anbeten und in Entzückung vergehn!

wird niemand die Ruhe, Festigkeit und Bestimmtheit der Stimme verkennen, welche zum Vortrag gefodert wird. Wer hingegen würde im Gedicht: die Ideale, von Schiller, nicht gern ein musikalisches Schleifungs-Zeichen (es ist ein Bogen) über die Zeilen setzen:

> Wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
> Dies Wenige, wie klein und karg. —

In diesen Zeilen zeigt sich das Portament und thut günstige Wirkung.

Der wahre Widerspruch des Portaments ist das Pizzikato, worunter ein Abstossen, eine stechende Kürze der Töne verstanden wird, welche dem Hüpfen gleicht. Die Musiker bezeichnen das Pizzikato durch Akzente über den Noten, dies ist in der Deklamation nicht füglich nachzuahmen. Bei den Geigen und andern Strich-

Instrumenten geht man im Pizzikato oft so weit, dass der Bogen ruht und nur die Finger die Saiten reissen. In diesem Falle heisst das Pizzikato auch Harpeggio. Wie nämlich der Harfe das Pizzikato eigen und auf diesem Instrumente ein Portament sehr unvollkommen hervorzubringen ist, so ist den Bogen-Instrumenten mehr das Portament gegeben und im Pizzikato ahmen sie nur die Harfe nach.

Wenn das Portament bewirkt, dass uns mehr der Gesammt-Eindruck eines Satzes als der Begriff jedes Wortes in demselben zu Theil wird, so fesselt das Pizzikato dagegen unsere Aufmerksamkeit mehr an jedes Wort und an jede Sylbe, ob es uns gleich auffodert, jedes nur leicht zu nehmen. Ist das Portament im Allgemeinen zart zu nennen, so zeigt sich das Pizzikato niedlich. Das Portament kann nur im lyrischen Aufschwung der Stimme, wenn sie sich dem Gesange nähert, angewendet werden, das Pizzikato hingegen kann in allen vier Haltungen der Stimme, von denen früherhin geredet worden ist, angewendet werden. Im Pathos wechseln Portament und Pizzikato oft sehr schnell mit einander ab. Ausdruck der Liebe und Freundschaft, des Zutrauens u. s. w. zeigen oft Portament; Hass, Neid, Zorn, Leichtfertigkeit hingegen wenden oft das Pizzikato an, Unschuld und Gemüthsruhe schmücken sich selten, weder mit Portament noch Pizzikato.

In dem nachstehenden Gedichte zeigt sich

das Portament oft, und dennoch darf man es nicht zu häufig anwenden, wenn nicht der Akzent dadurch leiden soll.

Duldung.

Wo ew'ger Jugend Fittig wehet,
da heilet jedes kranke Herz.
Das Leben rinnet und vergehet,
drum dulde schweigend deinen Schmerz.

Gern rauscht der Klageton vom Munde
und Thränen lockt das Leid hervor,
der Dulder zeigt so gern die Wunde,
sein Stöhnen sucht ein Bruder-Ohr.

O klage nicht die Schmerz-Gefühle,
verschliess sie in dein krankes Herz!
Das Herz erliege dem Gewühle,
so bald es stirbt entflieht der Schmerz.

Die Gluth, die meine Brust verzehret
weiht opfernd mich dem frühen Tod,
doch Liebe, die mich schweigen lehret,
zeigt jenseit junges Morgenroth.

In dem nun folgenden Gedichte von Göthe bezeichnet oft das Pizzikato die niedlichen Einzelheiten und ihre Menge und die ganze Haltung des Gedichts an:

Hochzeitlied.

Wir singen und sagen vom Grafen so gern
Der hier in dem Schlosse gehauset,
Da, wo ihr den Enkel des seligen Herrn,
Den heute Verlobten beschmauset.
Nun hatte sich jener im heiligen Krieg
Zu Ehren gestritten durch mannichen Sieg
Und als er zu Hause vom Rösselein stieg,
Da fand er sein Schlösselein oben,
Doch Diener und Habe zerstoben.

Da bist du nun Gräflein, da bist du zu Haus,
Das Heimische findest du schlimmer,
Zum Fenster da ziehen die Winde hinaus,
Sie kommen durch alle die Zimmer.
Was wäre zu thun bei der herbstlichen Nacht?
So hab' ich doch manche noch schlimmer vollbracht,
Der Morgen hat Alles dann besser gemacht;
Drum rasch bei der mondlichten Helle
Ins Bett, in das Stroh, ins Geställe.

Und als er im willigen Schlummer so lag,
Bewegt es sich unter dem Bette.
Die Ratte, die raschle so lange sie mag,
Ja, wenn sie ein Brösselein hätte,
Doch siehe, da stehet ein winziger Wicht
Mit Redner-Gebehrden und Sprecher-Gewicht
Zum Fuss des ermüdeten Grafen,
Der, schläft er nicht, möcht' er doch schlafen.

Wir haben uns Feste hier oben erlaubt
Seitdem du die Zimmer verlassen,
Und weil wir dich weit in der Ferne geglaubt,
So dachten wir eben zu prassen,

Und wenn dir nicht banget und wenn dir nicht graut,
So schmausen die Zwerglein behaglich und laut
Zu Ehren der reichen, der niedlichen Braut.
Der Graf, im Behagen des Traumes:
Bedienet euch immer des Raumes!

Da reiten drei Reiter, sie reiten hervor,
Die unter dem Bette gehalten,
Drauf folget ein singendes, klingendes Chor
Possierlicher, kleiner Gestalten.
Und Wagen auf Wagen, mit allem Geräth,
Dass einem so Hören als Sehen vergeht,
Wie's nur in den Schlössern der Könige steht,
Zuletzt auf vergoldetem Wagen
Die Braut und die Güste getragen.

So rennet nun Alles in vollem Galopp,
Und köhrt sich im Saale sein Plätzchen.
Zum Drehen und Walzen im lustigen Hopp,
Erkieset sich Jedes ein Schätzchen.
Da pfeift es und geigt es und rauschet und schwirrt,
Da dreht es und schleift es und ringelt und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flüstert's und knirrt,
Das Gräflein, es blicket hinüber,
Es dünkt ihn als läg' er im Fieber.

Nun dappelt's und roppelt's und klappert's im Saal
Von Bänken und Stühlen und Tischen,
Da will nun ein Jeder am festlichen Mahl
Sich neben dem Liebchen erfrischen.
Sie tragen die Schinken, die Würste so klein,
Und Braten, und Fisch' und Geflügel herein,
Es kreiset beständig der köstlichste Wein,
Das koset und koset so lange,
Verschwindet zuletzt mit Gesange.

Und sollen wir sagen, was weiter geschehn?
So schweige das Toben und Tosen!
Denn was er so artig im Kleinen gesehn,
Erfuhr er, genoss er im Grossen.
Trompeten und Pauken und klingender Schall,
Und Wagen und Reiter und bräutlicher Schwall,
Sie kommen und neigen und zeigen sich all
Unzählige selige Leute,
So ging es, so geht es noch heute.

Vom deklamatorischen Akzent.

Den höchsten Licht- und tiefsten Schattenpunkten, welche der Maler in das Gemälde bei dessen Vollendung wirft, und welche Drucke genannt werden, gleichen die deklamatorischen Akzente. Dieser Akzent, überhaupt betrachtet, hebt durch Stärke oder Schwäche (nicht durch Stimmen-Aufschwung oder Abfall, denn diese sind Theile der Melodie, und er zeigt sich in beiden) einzelne Worte hervor und legt sie dem Verstande und Gefühle des Hörers vorzüglich nahe. Er ist also, musikalisch betrachtet, die einzelne, bald mit Forte, bald mit Piano bezeichnete Note. Er unterscheidet sich von dem grammatikalischen Akzente, welcher, wie oben erklärt, den Wörtern Längen und Kürzen giebt, dadurch, dass er lange und kurze Sylben entweder durch grosse Stärke (gemeiniglich leider Betonung genannt), oder durch grosse Schwäche des Tones, aber

nicht verlängernd oder verkürzend hervorstechend macht. Leider meynen viele Redner nicht zu wissen, wie sie einen Stärke-Akzent gewähren können, ohne zugleich einen Höheton zu wählen. Hierdurch entsteht im Vortrag eine widrige Melodie. Manche geben noch überdies allen akzentuirten Worten einen und den nämlichen Ton, und noch andere wähnen, dass ein Akzent jederzeit ein sehr starker Ton seyn müsse.

Wenn Leicester, in seinem bekannten Monolog, nach der letzten Trennung von Maria Stuart sagt:

> Verstumme Mitleid, Augen werdet Stein,
> ich **seh** sie fallen, ich **will** Zeuge seyn;

so sind die beiden akzentuirten Worte: seh und will, Akzente der Stärke. Wenn er aber sagt:

> **Umsonst, umsonst!** Mich fasst der Hölle Grauen,
> ich **kann**, ich **kann** das Schreckliche nicht schauen;

so sind dies Akzente der Schwäche; ja, das wiederholte Wort ist jedesmal der schwächere Ton und gewinnt dadurch an Ausdruck.

Wenn jemand im Zorn sagt: Du sollst es **nie** bekommen! so wird das Nie mit Stärke akzentuirt. Sagt ein anderer wehmuthsvoll: Lebe wohl, wohl — auf — ewig! so ist dieses Ewig am ausdruckvollesten, wenn es durch Schwäche-Akzent fühlbar gemacht wird. Kaum hörbar, und das Wort wird um so tiefern Eindruck

machen. Was der Schwächen-Akzent wirken könne, ergiebt sich auch daraus, dass ein Ja oder Nein im innigsten, passiven Ausdruck oft gar nicht mehr gesprochen, sondern nur pantomimisch angedeutet wird.

Wie lächerlich es seyn müsste, jedem Akzent auch Höheton geben zu wollen, ergab sich schon aus der früherhin angestellten Vergleichung zwischen Höheton (als Bezeichnung des Hauptsinnwortes eines jeden Satzes) mit den Akzenten, bei welcher Gelegenheit ein Gedicht von Schiller: Spruch des Confucius, als Beleg angeführt worden ist. Man versuche jetzt zur Rückerinnerung an jene Vergleichung in nachstehendem Satze:

Jenes Gut, welches du suchst, findest du nur in der — Tiefe;

das Hauptwort des Satzes: Gut statt hoch, tief, und das stark akzentuirte Wort Tiefe in der Höhe zu sprechen.

Schon griechische und römische Lehrer der Beredsamkeit haben, ohne jedoch diese Rücksicht auf Stärke und Schwäche zu nehmen, die Akzente in Verstands- und Gefühls-Akzente eingetheilt. Diese Eintheilung ist durchaus entsprechend. Beide Arten der Akzente, ehe sie hier näher betrachtet werden, muss man voraus bemerken, können auf alle Arten der Wörter, auf Nennwörter, Eigenschaftswörter, Zeit-

wörter, Fürnennwörter u. s. w., ja selbst auf Artikel fallen.

a) Vom Verstands-Akzent insbesondere.

Der Verstands-Akzent bewirkt

1) dass das akzentuirte Wort in seiner strengsten Bedeutung erscheint. Es wird durch diesen Akzent der Begriff sehr bestimmt und eng gemacht, und die philosophische Sprache kann dieses Akzents daher nicht entbehren. Wer sagt: Gott ist, und dann: Gott ist, hat zwei sehr verschiedene Sätze ausgedruckt. Wer sagt: Gieb mir die Grösse Gottes an! fühlt gewiss, dass durch den Akzent das Wort Grösse in seiner engsten Bedeutung genommen wird und nur auf Raumliches, nicht auf Gott angewendet werden könne. Der Verstands-Akzent macht also

1) den Begriff eng und streng;

2) Er erweitert ihn aber auch oft und macht Nebenbedeutung, Nebenbegriff rege. Z. B.:

Sieh nur den Kajus, welch ein grosser — Kajus.

In diesem Satze fühlt man durch den Akzent sogleich den Spott, also den Nebenbegriff. Ruft jemand aus: Er wird, wird kommen! so denken wir nicht allein, dass er gewiss kommen wird, sondern auch bald.

3) Der Verstands-Akzent hebt auch gern wahre Widersprüche hervor und dient daher

dem Wortspiele und Wortwitze. Z. B.: Dort jener Reiche hat einen Heiligenschein? O nicht doch, nur einen heiligen Schein.

4) Es wird hiernächst auf einen fehlenden Gegensatz durch den akzentuirten Satz hingedeutet. Z. B.: Freuden gab es auch in meinem Leben! Nicht Vorurtheil allein begegnet dem edeln Menschen feindselig!

5) Der Verstands-Akzent fällt allerdings nicht selten mit dem Hauptsinnworte in Eins, und sind Gegensätze der Stärke vorhanden, so wird der Akzent des Gegensatzes auch stärker, als der des Satzes seyn müssen, weil dieser durch jenen eben so, wie das Anklangswort durch den Reim zurückgerufen wird. Z. B.: Glücklich seyn ist viel, tugendhaft seyn ist mehr! Hier sind die Wörter: glücklich und tugendhaft die Hohetöne und der zweite höher als der erste; die Wörter viel und mehr sind starke Akzente, von denen der zweite der tiefste und zugleich stärkste ist.

6) Im Epigramm pflegt auch wohl der Stichpunkt zwischen den Gegensätzen innen zu liegen, und in diesem Falle gleite man ganz über die Akzente der Gegensätze hinweg und bemerke nur den Stichpunkt durch einen nicht allzu starken Akzent und eine deklamatorische Pause dahinter. Z. B.:

Weiss sind Gelehrter Degenscheiden,
Denn Unschuld (—) pflegt sich weiss zu kleiden.

7) Die deklamatorische Pause gnügt im Epigramm aber auch oft ganz, sie lässt uns ahnen was folgt, und erregt dadurch schon unser Lachen; z. B.:

O glaubt es mir, ihr meine lieben Brüder,
Ein leerer Traum ist unser Lebenslauf;
Gesund und frisch legt ihr euch Abends nieder,
Und mausetodt (—) steht ihr am andern Morgen auf!

8) Da der Verstands-Akzent auf Gegensätze hinweiset und Nebenbegriffe erregt, so kann man ihn nicht vorsichtig genug anwenden. Es sey erlaubt, zunächst ein Paar Stellen aus dem Taucher, von Schiller, in dieser Rücksicht zu beleuchten. Die erste Stelle heisst:

Bis zum Himmel sprützet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebähren.

Die zweite Stelle heisst:

Und sieh' aus dem finster flutenden Schoos,
Da hebet sich's schwanenweiss,
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird blos
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiss,
Und er ist's, und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Hier sagen Viele: und er ist's. Aber es ist und kann nur von Einem die Rede seyn, es kündet die Betonung also an, dass auch ein Anderer es seyn könnte, und wir wussten doch zuvor nichts davon. Der Akzent fällt also auf ist's.

In der ersten Stelle sagen Einige:

Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
als wollte das Meer noch ein Meer gebähren.

Das noch soll also bedeutenderen Sinn haben, als es ihn ohne Akzent hat. In diesem Falle heisst es: das Meer hat schon Meere geboren, es will aber noch einmal ein Meer gebähren. Andere akzentuiren: als wollte das Meer noch ein Meer gebähren. Hier zählt dieses ein, denn der Akzent giebt ihm seine strengste, wörtlichste Bedeutung. Die Stelle so akzentuirt, heisst also: als wollte das Meer nicht noch mehrere Meere, sondern nur noch eines gebähren. Der Dichter aber brauchte die beiden Wörter nur als unbedeutende Bindewörter, deren Sinn deutlich genug ohne allen Akzent ist. Man hat nämlich schon oft gesagt: das Meer hat Ungeheuer geboren! Er wollte aber das Bild vom Meere zum ähnlichen Kinde gebrauchen.

Die Stelle deutet also an: Anderes hat das Meer schon geboren, aber es wollte nun noch (oder nun auch) ein Meer gebähren, hier fällt der Akzent auf das Substantifum: Meer. Man betone daher beide Male das Wort Meer, aber das zweite Mal stärker als das erste Mal. Noch Andere betonen wohl gar unschicklich das Wort gebähren.

In der bekannten Ausrufung der Maria Stuart:

Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte u. s. w.

akzentuiren Einige fehlerhaft, wanderte und schiffte, denn in strengster Bedeutung kommt nichts auf diese verschiedenen Arten der Flucht an, wohl aber bedarf das Wort: Euch, des Akzents; denn, könnte Maria mit den Wolken hinüber nach Frankreich kommen, gleichviel ob schiffend oder wandernd, so wäre sie frei.

9) In jedem Ganzen giebt es Haupt- und Neben-Verstands-Akzente. Jene bestimmen z. B. in der Erzählung die Hauptmomente der Geschichte und Handlung, im lyrischen Gedicht die tiefste Empfindung, im Drama den stärksten Grad der Leidenschaft. Die Haupt-Akzente fodern daher allemal mehr Stärke als die Neben-Akzente. Nach den Haupt-Akzenten hin baut sich der ganze Vortrag auf, sie müssen daher unter sich wieder in steigendem und sinkenden Verhältnisse der Stärke stehen. Im Taucher, von Schiller, giebt es z. B. folgende Haupt-Akzente:

Der König hofft durch den goldenen Becher jemand zum Hinabsturz zu bewegen, dies ist der erste Haupt-Akzent. Den Jüngling hat schon der Wirbel hinweg gespült, dies ist der zweite. Und er ist's und hoch in seiner Linken schwingt er u. s. w. ist der dritte. Jetzt tritt die Erzählung des Jünglings ein. Hier beginnt die Kraft wieder. Und da hing auch der Becher u. s. w. ist hier der erste Akzent. So dacht ich's u. s. w. der zweite. Gleich fasst mich der Strudel u. s. w. der dritte. Jetzt tritt

wieder der vierte Haupt-Akzent des Ganzen ein, welchen der König auf den Ring legt, durch welchen er den Jüngling noch einmal bewegen will. Der fünfte, wo er Sie zum Ehgemahl verheisst, die mit zartem Erbarmen für den Jüngling bittet, und der sechste als der Erzähler sagt: da treibt's ihn den köstlichen Preis zu erwerben und stürzt u. s. w.

Alle übrigen Akzente in dem Gedichte sind nur Neben-Akzente, welche den Einzelheiten angehören und diese ausführen, ausmalen. Sie müssen daher alle, jenen weit untergeordnet, nicht so hervorstechend wie jene seyn.

b) Vom Gefühls-Akzente.

Der Gefühls-Akzent ist gleichsam eine karaktervolle Interjektion, welche mit einem Worte verbunden wird, um zu zeigen, dass man den Begriff des Wortes nicht blos denkt, sondern den Gegenstand des Begriffs zum Gegenstande der Empfindung gemacht hat. Es ist dieser Akzent daher auch selten so stark als der Verstands-Akzent; allein Gemüthszustand gesellt sich ihm bei und davon wird künftig noch insbesondere die Rede seyn. Weil sich der Gemüthszustand diesem Akzente zugesellt, so ist er auch in Absicht auf das Innere und Aeussere malerisch zu nennen. Wenn man z. B. in der Legende von Schlegel, St. Lukas betitelt, die Zeilen betrachtet:

Entschlummert war die Gottesbraut
wie Blumen wenn der Abend thau't,
sie wollten sie begraben,
da ward sie im verklärten Licht
vor der Apostel Angesicht
gen Himmel aufgehoben;

so fühlt man gewiss beim ersten Akzente mit, die Wehmuth im Anblick der heiligen Todten, beim zweiten die Zartheit ihres Hinscheidens, beim dritten die nächste Erwartung und beim vierten die Hoffnung auf Seligkeit.

Wenn man im Taucher, von Schiller, sagen wollte:

Er sieht erröthen die schöne Gestalt u. s. w.

so würde, obgleich Gestalt den Höheton hat, doch das Mädchen unbedeutend werden; legt man aber den Akzent der Bewunderung und Liebe auf: die schöne Gestalt, so wird erst auch das Wort Gestalt erhabener, als es das Wort Mädchen seyn würde.

Jene Strophe im Taucher:

Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch
zu scheusslichen Klumpen geballt,
der stachliche Rochе, der Klippenfisch,
des Hammers greuliche Ungestalt,
und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne.

hat sehr viele malerische und Gefühls-Akzente, die aber, durch kalte Stärke des Verstands-Akzents, sogleich in wunderlichen Unsinn übergehen.

e) Schluss-Bemerkungen über die Akzente.

Die Schauspieler, Deklamatoren und Kanzelredner, fallen leicht in den Fehler der zu häufigen Gefühls-Akzente. Hieraus folgt, dass es klingt, als wechselten sie ihre Gefühle in jedem Augenblicke und oft so heterogen, wie ein Salamander mit seinen Farben wechselt. Sie möchten gern glauben machen, dass sie bei jedem Worte eine spezielle, deutliche Empfindung haben, und darüber geht der Eindruck des Ganzen verloren. Man hört nur gefühlvolle Einzelheiten und bleibt ungerührt, weil die Einzelheiten aufhören unbemerkte Mittel zu seyn und Zwecke für sich werden. Wer noch an die Deklamation Flecks zurückdenkt, wird ihn z. B. im Wallenstein nie beschuldigen können, dass er die Einzelheiten fühlbarer als das Ganze gemacht hätte. — Wie oft rauscht eine Empfindung in uns vorüber und dieses Vorüberrauschen sagt mehr als die völlige Entwickelung derselben. Deklamatoren, welche zu viel und zu deutlich akzentuiren, begehen den nämlichen Fehler, dessen sich auch Maler zu Schulden kommen lassen, wenn sie entfernten Gegenständen die Deutlichkeit des Vordergrundes geben.

Komiker und insbesondere, welche zugleich durch Widerspruch gegen das Gesetz komisch werden, fallen, wenn sie tragisch spielen, um so leichter in den Fehler überhäufter Akzentuation,

und, weil sie ohnedem ihrer Natur nach das Tragische mehr sinnig als empfunden spielen müssen, so verwandeln sie noch ausserdem im Tragischen die Gefühls-Akzente in Verstands-Akzente. Hierdurch geht das wahrhaft Erhabene der Tragödie verloren und verwandelt sich in blos sinnliche Rührung des Konversations-Stückes. Die Schauspielerinnen haben sich in dieser Rücksicht vorzüglich zu hüten, denn jene sinnliche Rührung gewinnt leicht die Menge, und, gilt ihnen der Beifall auch nur nach der Stärke des Akzents, so opfern sie leicht das Höhere ihres Zweckes, das höhere Schöne, dem vorüberrauschenden Eindruck und Genuss des Beifalls auf. Sie vergessen, dass die gediegenste Schönheit durch alle Zeitalter hindurch blüht und halten Nebengeschmack für Geschmack überhaupt.

Von der deklamatorischen Pause.

Dass der Akzent bisweilen sich nur in eine Pause verwandle, ist gesagt worden. Diese Sinn und Gefühl erregende Pause heisst daher die deklamatorische und unterscheidet sich demnach wesentlich von den grammatikalischen und prosodischen Pausen, welche die Worte, Sätze und Perioden von einander scheiden, die Frage und Ausrufung bezeichnen. Die deklamatorische Pause gleicht dem Gedankenstrich, nur mit dem Unterschiede, dass dieser, streng genommen, sich nur

auf den vorhergehenden Gedanken bezieht, die deklamatorische Pause aber auch das Folgende vorbereitet. Hierzu kommt, dass der Gedankenstrich durch den Gedanken zum Gefühl, die deklamatorische Pause aber auch vom Gefühl zu einem deutlichen Begriffe führen kann und soll. Sie fällt daher auch oft zwischen, dem Sinne nach unzertrennliche Worte, und der sehr leidenschaftliche Mensch wirft sie wol gar zwischen Sylben hinein und drückt dadurch den Wechsel seines Gefühls aus. Doch, auch die ruhige Reflexion bedient sich ihrer bisweilen, und sogar mit Brechung eines Wortes. So z. B. sagt Nathan der Weise:

> Ei freilich, weise Daja, wär's für dich
> kein Wunder mehr; und deine Wunder nur
> bedürf — verdienen, will ich sagen, Glauben.

Die deklamatorische Pause, wo sie sich auch zeige, spannt die Erwartung, verstärkt die gehabte Empfindung, leitet einen Empfindungswechsel ein, fodert Aufmerksamkeit und Erinnerung auf, sucht aber auch Empfindung zu verbergen und verräth sie eben dadurch. Sie schreitet kraftvollen Wendungen des Scharfsinns gern voraus, gleicht aber auch nicht selten einem Vorbehalt des Verstandes gegen die Empfindung. Uebertreibt man ihre Dauer, so findet der Hörer aus, was ihr folgen wird und wird ungeduldig, wenn er dann auf Bestätigung lange warten soll. Im Ernsten und Tragischen ist sie nie so lang

als im Komischen. Im Komischen erlaubt sie sogar den pantomimischen Zwischen-Ausdruck kämpfender Gefühle. Für das ernstvolle Gedicht sind nachfolgend in der Colma, von Ossian, nach Göthe's Uebersetzung die deklamatorischen Pausen durch Gedankenstriche, für das Komische in der verliebten Verzweifelung von Hagedorn bezeichnet worden.

Colma.

Es ist Nacht; — ich bin allein, — verloren auf dem stürmischen Hügel. Der Wind saust im Gebirg, der Strom heult den Felsen hinab. Keine Hütte schützt mich vor dem Regen, verlassen — auf dem stürmischen Hügel.

Tritt, o Mond, aus deinen Wolken; erscheinet, Sterne der Nacht! Leite mich irgend ein Strahl zu dem Orte, wo meine Liebe ruht von den Beschwerden der Jagd, sein Bogen neben ihm abgespannt, seine Hunde schnobend um ihn! Aber hier muss ich sitzen — allein — auf dem Felsen des verwachsenen Stroms. Der Strom und der Sturm saust, ich höre nicht die Stimme meines Geliebten!

Warum zaudert mein Salgar? — Hat er sein Wort vergessen? — Da ist der Fels und der Baum und hier der rauschende Strom. Mit der Nacht versprachst du hier zu seyn. Ach, wohin hat sich mein Salgar verirrt? Mit dir wollt' ich fliehen, verlassen Vater und Bruder! Die Stolzen! Lange sind unsere Geschlechter Feinde, aber wir — sind keine Feinde, o Salgar!

Schweig eine Weile, o Wind, still eine kleine

Weile, o Strom, dass meine Stimme klinge durchs Thal, dass mein Wandrer mich höre! Salgar! *) Ich bin's die ruft. Hier ist der Baum und der Fels. Salgar, — mein Lieber, — hier bin ich! — Warum zauderst du zu kommen?

Sieh, der Mond erscheint. Die Fluth glänzt im Thale. Die Felsen stehen grau den Hügel hinauf. Aber ich seh' ihn nicht auf der Höhe. Seine Hunde vor ihm her verkündigen nicht seine Ankunft. Hier muss ich sitzen allein.

Aber — wer sind — die dort unten liegen auf der Haide? — Mein Geliebter? — Mein Bruder? — Redet, o meine Freunde! Sie antworten nicht. Wie geängstet ist meine Seele. — Ach — sie sind todt! — Ihre Schwerter roth vom Gefecht! O mein Bruder, mein Bruder, warum hast du meinen Salgar erschlagen? O mein Salgar, warum hast du meinen Bruder erschlagen? — Ihr war't mir beide so lieb! O du warst schön an dem Hügel unter Tausenden; er war schrecklich in der Schlacht. Antwortet mir! Hört meine Stimme, meine Geliebten. Aber ach — sie sind stumm. Stumm — auf ewig. — Kalt wie die Erde ist ihr Busen.

O, von dem Felsen des Hügels, von dem Gipfel des stürmenden Berges, redet, Geister der Todten! Redet! Mir soll nicht grausen! — Wohin seyd ihr zur Ruhe gegangen? In welcher Gruft des Gebirges soll ich euch finden? — Keine schwache Stimme vernehm' ich im Wind, keine wehende Antwort im Sturme des Hügels.

Ich sitze in meinem Jammer, ich harre auf den Morgen in meinen Thränen. Wühlet das Grab, ihr Freunde der Todten, aber schliesst es nicht bis ich komme. Mein Leben schwindet wie ein Traum, wie sollt ich — zurücke bleiben? Hier will ich wohnen

mit meinen Freunden an dem Strome des klingenden Felsen. — Wenn's Nacht wird auf dem Hügel, und der Wind kommt über die Haide, soll mein Geist im Winde stehn und trauern den Tod meiner Freunde. Der Jäger hört mich aus seiner Laube, fürchtet meine Stimme und liebt sie; denn süss soll meine Stimme seyn um meine Freunde, sie waren mir beide so lieb.

Im Komischen darf man die deklamatorische Pause noch weit länger machen als im Ernsten und Tragischen. Hier ein kleines Gedicht von Hagedorn.

Die verliebte Verzweifelung.

Gewiss, der ist beklagenswerth,
Den seine Schöne nicht erhört,
Den alle Seufzer — nichts erwerben!
Fürwahr, er muss fast trostlos seyn
Und weinen, winseln, girren, schrei'n,
Sich martern und dann sterben.

Grausame Laura, rief Pedrill,
Grausame, die mein Unglück will,
Für dich muss ich noch heut erblassen!
Stracks rennet er in vollem Lauf
Bis auf des Hauses Dach hinauf
Und — kukt dort auf die Gassen.

Kaum als er Essen sah und roch,
Befühlt er sich: wie, leb' ich noch?
Und zog ein Messer aus der Scheiden.

Ha Liebe, ruft er, deiner Wuth
Weih' ich den Mordstahl und mein Blut
Und — fing an — Brot zu schneiden.

Nach glücklich eingenommnem Mahl
Erwägt er seine Liebes-Quaal
Und will nunmehr durch Gift erbleichen.
Er holet eine Flasche Wein,
Und um des Giftes voll zu seyn —
Lässt er sich auch die zweite reichen.

Nunmehr verflucht er sein Geschick
Und holet Schemel, Nagel, Strick,
Und schwört nun soll die That geschehen.
Doch ach! was kann betrübter seyn,
Der Strick ist schwach, der Nagel klein,
Der Schemel — will nicht stehen.

Er wählt noch eine Todesart
Und denkt, wer sich erstickt der spart
Und darf vor Strick und Gift nicht sorgen!
Drauf seufzt er, gähnet, eilt zur Ruh',
Kriecht in sein Bett und deckt sich zu
Und — schläft bis an den Morgen.

Sechste Vorlesung.

Von den Stimmen - Registern.

Die vier, früherhin betrachteten Zustände der Stimme im Nichtpathos und Pathos, sind nicht mit den Stimmenregistern zu verwechseln. Die letztern sind der Stimme gegebene Scheinnaturen, in deren jeder, jede der vier Stimmenhaltungen Anwendung erleidet und als das Eigenthum, als die Modulation jener Scheinnaturen hervortritt. Es ist begreiflich, dass z. B. Wallenstein im Schillerschen Drama Nichtpathos und Pathos in verschiedenen Stellen zu erkennen giebt; das Nämliche wird beim Macbeth der Fall seyn, nichts desto weniger müssen für die Ideale beider Helden sehr verschiedene Stimmenregister gewählt werden, durch welche selbst das Pathos des einen sich vom Pathos des andern unterscheidet, wie Individualitäten verschieden sind.

Wie es an der Orgel Register giebt, die

den Ton des Instruments wesentlich verändern, ohne das Forte und Piano, oder Höhe und Tiefe zu hindern, so nimmt die Stimme auch Register willkürlich an. Nur hierauf gründet sich die Nachahmung der Stimmen Anderer, die wir sprechen gehört haben. Es giebt Menschen, welche zu solcher Nachahmung eine ausgezeichnete Fähigkeit besitzen. Sie ergreifen leicht das Eigenthümliche öffentlicher Redner oder ihrer Freunde, und ahmen sie nach. Bei jedem Individuum, das sie nachahmen, scheint ihre Stimme eine ganz andere zu seyn, folglich ist diese Veränderung der Stimme eine solche, welcher sie willkürliche Dauer und Festigkeit geben können, und darum wird solche Veränderung hier Register genannt. Wie es jedoch zwar Stimmen giebt, die sich von Natur sehr ähnlich, aber gewiss nie gleich sind, so erreicht auch eine Nachahmung selten ihr äusserliches Vorbild ganz. Und darum stehen diejenigen Stimmen-Register, welche jeder nach einem, in der Idee geschaffenen Vorbilde bildet, edler und in sich vollendeter da, als die blos äusserlichen Nachahmungen bekannter Personen. Wer sich ein Stimmen-Register für den Tell denkt, wird, wenn er anders Darstellungsgabe besitzt, diesem Register mehr Gehalt, Mannichfaltigkeit und Originalität geben können, als derjenige, der irgend einen bedeutenden Künstler in jener Rolle täuschend nachzuahmen sich bestrebt.

Die Fähigkeit der Stimmen-Register ist eine unerlässliche Eigenschaft für den Schauspieler, weil dieser nie sich selbst, sondern stets fremde Karaktere, fremde Individuen darzustellen hat. Den Südländern überhaupt mehr als den Nordländern, und ganz vorzüglich den Italienern und Franzosen ist die Fähigkeit der Stimmen-Register gegeben. Schon im niedrig Komischen erregt oft der Einzelne, welcher eine Marionetten-Komödie aufführt, dadurch Bewunderung, dass er die mannichfaltigsten Stimmen in schnellem Wechsel konsequent hören lässt. Das Stimm-Organ gehorcht solchen Puppenspielern auf das pünktlichste und verändert sich mit täuschender Leichtigkeit. Es versteht sich von selbst, dass man hier nicht an Bauchrednerei und ähnliche, widernatürliche Erscheinungen denken darf. Aehnlich aber jenem Stimmenwechsel soll auch im edeln Drama die Haltung der Stimmen-Register seyn, und der Schauspieler, welcher in dieser Rücksicht beschränkt ist, verräth deutlich genug, dass sein Talent ihn nur für wenige Rollen geschickt macht. — Mit den Stimmen-Registern darf man hiernächst auch nicht eine unziemliche Nachahmung gebrechenhafter Sprachen und Stimmen verwechseln. Einen bestimmten Dialekt hören zu lassen, oder Stottern und Anstossen mit der Zunge einem theatralischen Karakter zum Merkmal zu geben, ist so oberflächlich, äusserlich und sogar unwürdig, dass man vorkommenden Falls, beson-

ders im höhern Trauerspiel, ausrufen möchte: Das Gebrechliche ist oft häßlich, und nur das Schöne ist Zweck der Darstellung!

Es war eine sehr glückliche Periode für das teutsche Theater, als man bei demselben noch auf die Stimmen-Register seine Aufmerksamkeit richtete. Männer wie Schröder, Eckhof, Beil u. a. waren in ihren mimischen und deklamatorischen Darstellungen immer anders und jedesmal der Rolle entsprechend. Nicht Wärme des Vortrags warf sie aus dem Stimmen-Register heraus und in ihr eigenes hinein, sondern sie blieben sich in der Rolle treu. Damals konnte man unbedingt den Künstler, welcher eine Rolle spielte, auf dem Zettel ankündigen, man war doch der Täuschung durch denselben gewiss. Jetzt hat sich der theatralische Vortrag zu sehr dem, des Rhapsoden und lyrischen Deklamators genähert. Der Künstler verwandelt jetzt weniger sich nach der Rolle, als die Rolle nach sich. Sonst konnte man sagen: die Schauspielerin ** hat diese oder jene Rolle sehr gut gespielt! Jetzt sollte man sagen: diese oder jene Rolle nimmt sich auch als Schauspielerin ** recht artig aus. Besonders die Künstlerinnen der neuern Bühnen sind der Vernachlässigung der Stimmen-Register halber anzuklagen. Wie es, um ihrem individuellen, wohlgefälligen Eindruck nicht zu schaden, nur wenige Künstlerinnen giebt, welche komische Rollen (abgerechnet zärtliche und naive) früher übernehmen,

als bis sie sich selbst für alt erklären, wie die meisten im Sinne der Mode Kostum und Körperhaltung einrichten, so auch lassen sie nur ihre Stimme als solche hören und scheuen die Stimmen-Register, wie Schatten bei untergehender Sonne, welche anders sich ausnehmen als der schattenwerfende Gegenstand, und doch von ihm herrühren.

Das Stimmen-Register stellt unter aller Bedingung als wirklich gegenwartig und sich ausserud, den Gegenstand dar. Hieraus ergiebt sich von selbst, dass der Rhapsode und Deklamator im engern Sinne, wenn er im epischen Gedicht, etwa in der Ballade, Personen redend einführt, welches noch immer mit der Rücksicht geschieht, dass diese Personen nicht actu vorhanden sind und handeln, auch nicht völlig in die Wahrheit und Deutlichkeit der Stimmen-Register eintreten dürfe wie der Schauspieler. Der Deklamator darf vielmehr die Register gleichsam nur halb ziehen, damit man ihn selbst als den Erzähler überall noch hindurch höre. Wie er das technisch zu machen habe, lasst sich nicht schildern, aber sehr gewiss kommt ihm dabei das deutliche Bewusstseyn seines Hauptzweckes, des Zweckes der Erzählung zu Hülfe, wenn er anders redneriſche Anlage besitzt. Selbst im Vortrage dramatischer Bruchstücke darf sich der Rhapsode nicht allzu sehr dem Schauspieler nähern. Wie sein Kostum, wie der Ort, wo er spricht, und

alles, was ihn umgiebt daran erinnert, dass er nicht als Schauspieler repräsentirt, so muss er auch den Gebrauch der Stimmen-Register mässigen.

So viel Menschen, so viel verschieden gemischte Karaktere und folglich auch eben so viele Stimmen-Register. Dies hindert jedoch nicht, nach gemeinschaftlichen Merkmalen die Stimmen-Register zu klassifiziren, Grundstimmen-Register sich zu denken, mit deren deutlichem Bewusstseyn der Schauspieler das Gemisch für den jedesmal darzustellenden Karakter bilden soll.

Die erste Klasse der Stimmen-Register dürfte den Geschlechts-Unterschied im Allgemeinen bezeichnen. Es hat auf Liebhaber-Theatern und bei den vormals üblichen, religiösen Schauspielen in Klöstern junge Männer gegeben, welche weibliche Rollen täuschend darstellten, und, dass Weiber männliche Rollen spielen, ist auf den öffentlichen Bühnen unserer Zeit eben so beliebt, als es zur Zeit der aufblühenden, teutschen Bühne dagegen keine Frau wagen wollte, die Bretter zu betreten. Nicht genug, dass die weibliche Stimme sich mehr in die Höhe, die männliche Stimme mehr in die Tiefe verliert, nicht genug daher, dass die weibliche Stimme mehr Kopf- als Brust-Töne hören lässt, besonders in dem lebhaften, aber darum nicht pathetischen Gespräch; so darf man die weibliche Stimme doch ja nicht metallos nennen, sondern

das Metall der weiblichen Stimme ist nur ein weicheres als das des Mannes. Dieses Stimmen-Register wird der angehende Schauspieler am zweckmässigsten in solchen Szenen üben und erlernen, wo hartes, männliches Metall und kraftiges, weibliches Metall mit einander abwechseln. Die Sprödigkeit des männlichen Metalls in der Stimme erleichtert sich der Schauspieler durch das Bemühen einer tiefen Stimme und doch durch Sprechen auf dem Vordermunde, das Halbmetall der weiblichen Stimme aber wird sich mehr mit dem Sprechen im Mittel des Mundes, wo die Mundhöhle am breitesten ist, erzeugen. Schauspielerinnen hingegen, welche gemeiniglich die männliche Stimme durch eine hohle Tiefe zu erzeugen meynen, gelangen sicherer zum Ziel, wenn sie das lebhafte Bewusstseyn des Stimmen-Metalls, anfangs sogar schreiend, sich in der Stimmritze rege zu machen suchen. Gewiss aber wird eine Nachahmung der männlichen Stimme schwerer als die der weiblichen seyn, weil die letztere nur durch Verbergung, jene aber gegen die vorhandene Kraft erzeugt werden soll. Wer es dahin bringt, zwischen Metall, Halbmetall und Metalllosigkeit der Stimme zu wechseln, ohne in Dumpfheit zu fallen, fühlt äusserlich am Kehlkopf eine stärkere Bewegung beim Metall, als bei der Metalllosigkeit, und verbindet sich nun hiermit die Fertigkeit, bald auf dem Vordermund, bald auf dem Mittelmund zu sprechen, so wird

er die Geschlechter der darzustellenden Personen, vielleicht beim Vorlesen, sehr glücklich zu unterscheiden vermögen. Es ist aber nicht genug, männliche und weibliche Stimme im Lautsprechen nachahmen zu können, sondern man muss dies auch beim leisen und heimlichen Sprechen vermögen. Mit dieser Rücksicht versuche man die nachfolgende Szene aus Macbeth, nach der Schillerschen Uebersetzung, worin lautes und heimliches Sprechen vorkömmt.

Macbeth.

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Arzt, Kammerfrau. Gleich darauf Lady Macbeth.

Arzt.

Zwo Nächte hab' ich nun mit euch durchwacht,
Und nichts entdeckt, was eure seltsame Erzählung
Bestätigte. Wann war es, dass die Lady
Zum letzten Mal nachtwandelte?

Kammerfrau.

Seitdem der König
Zu Feld gezogen, hab' ich sie geseh'n,
Dass sie von ihrem Bette sich erhub,
Den Schlafrock überwarf, ihr Kabinet
Aufschloss, Papier heraus nahm, darauf schrieb,
Es las, zusammenlegte, siegelte,
Dann wiederum zu Bette ging — und das alles
Im tiefsten Schlafe.

Arzt.

Eine grosse Störung
In der Natur, zu gleicher Zeit die Wohlthat
Des Schlafs geniessen, und Geschäfte
Des Wachens thun! Doch ausser dem Herumgehn,
Und was sie sonst noch vornahm, habt ihr sie
In diesem Zustand etwas reden hören?

Kammerfrau.

Nichts, was ich weiter sagen möchte, Sir!

Arzt.

Mir dürft ihr's sagen, und ich muss es wissen.

Kammerfrau.

Nicht euch, noch irgend einem lebenden
Geschöpf werd' ich entdecken, was ich weiss.
Da niemand ist, der mir zum Zeugen diente!
— Seht! Seht! Da kommt sie! So pflegt sie zu geh'n,
Und in dem tiefsten Schlaf, so wahr ich lebe!
Gebt Acht auf sie, doch machet kein Geräusch!

(Lady Macbeth kommt mit einem Lichte.)

Arzt.

Wie kam sie aber zu dem Lichte?

Kammerfrau.

Es stand
An ihrem Bette. Sie hat immer Licht
Auf ihrem Nachttische. Das ist ihr Befohl.

Arzt.

Ihr seht, sie hat die Augen völlig offen.

Kammerfrau.

Ja! Aber die Empfindung ist verschlossen!

Arzt.

Was macht sie jetzt? Seht wie sie sich die Hände reibt.

Kammerfrau.

Das bin ich schon von ihr gewohnt, dass sie
So thut, als ob sie sich die Hände wüsche.

Ich hab' sie wohl zu ganzen Viertelstunden
An einem fort nichts anders thun geseh'n.

Lady.

Hier ist doch noch ein Flecken.

Arzt.

Still! Sie redt!
Ich will mir alles merken, was sie sagt.

Lady.

Weg, du verdammter Flecken! Weg *sag'* ich!
Eins! Zwei! — Nun so ist's hohe Zeit! — Die Hölle ist
Sehr dunkel — Pfui doch! Ein Soldat, und feige!
Lass es auch ruchbar werden! Ist doch niemand
So mächtig, uns zur Rechenschaft zu ziehen!
Wer dacht' es aber, dass der alte Mann,
Noch so viel Blut in Adern hätte!

Arzt.

Hört ihr?

Lady.

Der Than von Fife hatt' eine Frau — Wo ist
Sie nun? Was? Wollen diese Hände nimmer
Rein werden? — Nicht mehr, mein Gemahl! —
O nicht doch! Nicht doch! Ihr verderbet alles
Mit diesem starren Hinsehn!

Arzt.

Gehet! Geht!
Ihr wisst etwas, das ihr nicht wissen solltet.

Kammerfrau.

Sie sprach etwas, das sie nicht sprechen sollte,
Das ist kein Zweifel! Weiss der Himmel, was
Sie wissen mag.

Lady.

Das riecht noch immer fort
Nach Blut! — Arabiens Wohlgerüche alle

Versüssen diese kleine Hand nicht mehr,
Oh! Oh! *)

Arzt.

Hört! Hört! Was für ein Seufzer war das!
O sie hat etwas Schweres auf dem Herzen!

Kammerfrau.

Nicht für die ganze Hoheit ihres Standes
Möcht' ich ihr Herz in meinem Busen tragen.

Arzt.

Wohl! Wohl!

Kammerfrau.

Das gebe Gott, dass es so sey!

Arzt.

Ich kann mich nicht in diese Krankheit finden,
Doch kannt' ich mehr dergleichen, die im Schlaf
Gewandelt, und als gute Christen doch
Auf ihrem Bette starben.

Lady.

Wascht die Hände!
Den Schlafrock über! Sehet nicht so bleich aus!
Ich sag's euch, Banquo liegt im Grabe, er kann
Aus seinem Grab nicht wieder kommen.

Arzt.

Wirklich?

Lady.

Zu Bett! Zu Bett! — An die Pforte wird
Geklopft! Kommt! Kommt! Kommt! **) Gebt mir
eure Hand,
Geschehne Dinge sind nicht mehr zu ändern.
Zu Bette! Zu Bett!

*) *Anmerkung.* Dieser Seufzer beginnt mit Einathmen.

**) *Anmerkung.* Das erste: Kommt! mit Angst, das zweite stürmt, das dritte klug und pfiffig.

Arzt.

Geht sie nun zu Bette?

Kammerfrau.

Gerades Wegs.

Arzt.

Man raunt sich grauenvolles
In die Ohren; unnatürlich, ungeheure
Verbrechen wecken unnatürliche
Gewissensangst, und die beladne Seele beichtet
Dem tauben Kissen ihre Schuld — Sehet zu,
Nehmt alles weg womit sie sich ein Leides
Thun könnte! Lasst sie ja nicht aus den Augen!
Nun gute Nacht! Mir ist ganz schauerlich zu Muth,
Ich denke, aber wage nicht zu reden

Die zweite Klasse der Stimmen-Register enthält vier Arten, welche die vier wichtigsten Abschnitte im Alter bezeichnen. Das Kindesalter ist ohne Metall der Stimme, ohne ruhige Melodieen-Form, wechselnd zwischen Buntheit und Eintönigkeit, beides aber verbunden mit Weichheit. Alle Jugend verräth hohe Stimme und Ueberfülle der schwankenden Kraft. Alles klingt eben so sehr wie Gefühl als Empfindung. Die Jungfrau und der Jüngling haben eine überreiche Tonleiter. Im mannbaren Alter hingegen zeigt sich das Metall der männlichen, das gleichsam Halbmetall der weiblichen Stimme völlig ausgebildet, daher darf man hier nicht mehr

den Wechsel zwischen Schreiigkeit und Weichheit und Schüchternheit hören, welcher die jugendliche Stimme zu begleiten pflegt. Im mannbaren Alter zeigt sich der klare Gebrauch der Tonleiter und die festere Haltung eines jeden Tones. Es ist hiernächst nicht eine zitternde Stimme, welche das Greisenalter zu erkennen giebt, auch nicht die Aufnahme einer wahren Kränklichkeit in die Stimme, wie etwa Husten und Räuspern, sondern ein Brechen des Metalls, welches mit Kraft desselben abwechselt, daher uns der Greis oft so kräftig, und dann wieder so ermattet vorkömmt.

Aus dem allen ergiebt sich nun von selbst, was die widernatürlichen Stimmen erzeugt, z. B. die Stimme des Kastraten, oder eines kindischen Erwachsenen, oder eines überreiften Kindes.

Die dritte Klasse der Stimmen-Register enthält nur eines, welches Geisterstimme genannt wird. In die Darstellung der Geister der Abgeschiedenen nimmt man die beiden vorigen zugleich auf. So z. B. in der Stimme des ermordeten Hamlets als Geist, ist die Stimme männlich. Wo aber von Geistern die Rede ist, denen man kein Geschlecht beilegt, z. B. von einer nicht besonders benannten Geisterstimme, da soll eigentlich ein Stimmen-Register ohne Geschlecht hörbar werden; der Fall ist jedoch selten. Die Geisterstimme überhaupt pflegt man durch hohle, tief in die Kehle gelegte, darum aber nicht im-

mer tiefe oder Bass-Stimme ohne Metall zu bezeichnen. — Mit der Vorerinnerung, dass der Erzähler nie wahrhaft dramatisiren soll, versuche man solche Register im Erlkönig, von Göthe. Darin sind fühlbar zu machen: 1) das Stimmen-Register des Erzählers, 2) des Knabens in steigender Beklommenheit und Angst, 3) das Stimmen-Register des Vaters im hohen Mannesalter, aber nicht als Greis, und 4) das des Erlkönigs, hohl, heimlich, begierdevoll aber anmuthig zugleich.

Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

„Du liebes Kind, komm, geh' mit mir;
„Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir:
„Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
„Meine Mutter hat manch gülden Gewand." —

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sey ruhig, bleibe ruhig mein Kind;
In dürren Blättern sauset der Wind. —

„Willst, feiner Knabe, du mit mir geh'n?
„Meine Töchter sollen dich warten schön;
„Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
„Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“ —

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“ —
Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leid's gethan! —

Dem Vater grauset's; er reitet geschwind,
Er hält im Arm das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.

Die vierte Klasse der Stimmen-Register wird durch ein einziges repräsentirt, durch das reinkomische. Hier zeigt sich der lebhafteste Wechsel zwischen Dehnung und Verkürzung, Pressung und Erschlaffung der Stimme, wovon das sogenannte Ueberschlagen die unausbleibliche Folge ist. Hierzu kommt ein Springen von der Höhe in die Tiefe, von da wieder hinauf. Alles widerspricht sich, jedes will wichtig seyn in diesem Stimmen-Register. Dies Register ist nicht zu erlernen, sondern muss angeboren seyn, dann er-

regts aber auch, ganz gegen den Willen des Komikers, Lachen. Es versteht sich, dass hier vom niedrigen Komiker die Rede ist. Er trage das Ernsthafteste vor, seine Stimme klingt komisch; je tragischer er sich glaubt, je komischer ist er! Die wunderlichen Töne, welche dieses sehr sinnliche Stimmen-Register hervorbringt, sind unnachahmlich, oft scheints als wollte sich durch sie das gesammte Thierreich ausdrücken.

Die fünfte Klasse bezeichne ich durch das naife Stimmen-Register, welches dem reinkomischen am nächsten verwandt ist. Auch hier finden seltsame Ausbrüche, heftiger Wechsel durch gleichsam den innern Kampf, welcher alles parallelisiren möchte, Statt, allein es geschieht mit mehr Methode. Hierzu kommt, dass das Naife von Gutmüthigkeit im Gemüth und von Fähigkeit des Verstandes begleitet zu seyn pflegt, wenn gleich in vielen Fällen Mangel an Kenntniss die Ursache der Naifetät ist. Hieraus geht hervor, dass in diesem Stimmen-Register selten die grellen, bösartigen Töne zu hören sind, welche z. B. ein erbitterter Dummer hören lässt. Auch die letztern klingen komisch, weil sie den Menschen gar zu sehr gegen seine Absicht enthüllen, aber ein naifer Zorn erregt durch seine Töne kaum das Lächeln, sondern gewinnt für sich. Der Wechsel im naifen Stimmen-Register ist weder so extrematisch noch so unablässig wie im reinkomischen. Dies Stimmen-Register pflegt bei

dem weiblichen Geschlecht und beim Leichtsinn am häufigsten angetroffen zu werden, jedoch aus sehr verschiedenen Gründen. Es ist schwer nachzuahmen und gehört noch zu den glücklichen Anlagen. Wo es sich zeigt, beschränkt es aber auch gemeiniglich die Künstler auf das naife Rollenfach, sie werden es bis in ihr spätes Alter spielen können, weil sie die Natur unterstützt, aber sie werden in andern Rollenfächern, zu denen sie oft wohl eine, durch Lebensverhältnisse erzeugte Seelenstimmung treibt, nicht mit Glück spielen, ob sie' es gleich wähnen. In solchem Fall bekommen sie unwillkürlich den Anstrich des Komischen.

Die sechste Klasse enthält die, dem Verstande insbesondere, oder wenigstens mehr als dem Gemüth zugehörenden Stimmen-Register, daher sie auch entweder die meiste Kälte und Gleichmässigkeit, oder doch die Einheit der Empfindung unter einer Haupttendenz des Verstandes als gemeinschaftliches Kennzeichen an den Tag legen. In dieser Klasse sind zwei Stimmen-Register aufzuzählen. Das gemüthlichere von ihnen ist das erzählende, das kälteste das reflektirende. In jenem ist die Verstandsbeziehung rein subjektif; der Erzähler will nämlich stets bemerklich machen, dass er von der Vergangenheit spricht, selbst in der grössten Lebendigkeit seiner Erzählung; dies giebt seiner Stimme eine ganz andere Haltung, als das bei Reflexion

im engsten Sinne oder bei Ueberlegung überhaupt unverkennbare Streben nach Wahrnehmung, Begriff, Urtheil und Schluss. Dieses Stimmen-Register, wenn z. B. im Selbstgespräch die Erwägung die Oberhand behauptet, drückt immer die Beschäftigung mit einem Objekt, das innere Vorhandenseyn eines Objekts durch einen geheimen Zwang und durch Beherrschung dieses Gegenstandes aus. Das erzählende Stimmen-Register giebt helle, aber gleichsam zweimalige Töne zu hören, ohne jemals ganz ins Lyrische hinüber zu treten. Es springt selten, aber trägt die Töne gern wie im Portament. Es hat immer Vorrath an Tönen, wogegen das reflektirende Stimmen-Register reicher an Pausen als an Tönen ist, oft aus der Melodie herausfällt und eintönig wird. Dabei spricht der Erwägende mehr im Munde als der Erzähler. Jener öffnet den Mund wenig, dieser sehr. Der Erwägende lässt nicht selten schneidende Töne, der Erzählende weiche hören.

In die siebente Klasse stelle man das leidenschaftliche, oder pathetische Stimmen-Register, welches das Pathos stets bewährt, sey's in minderm oder stärkern Grade, mit dem Zusatz, dass sich das Metall der Stimme ganz vorzüglich geltend macht. Selbst in den gebrochenen Tönen hört man bei dem, dessen ganze Natur und Temperament leidenschaftlich ist, ein knisterndes Metall. Je niedriger die Leidenschaft, je greller wird das Metall.

Der achten Klasse gehört ein Stimmen-Register zu, welches das elegische genannt werden kann. Hierunter wird jedoch nicht eine wehmüthige Seelenstimmung vorausgesetzt, sondern eine gefühlvolle Mässigung des Leids wie der Freude, und diese drückt sich durch gleichsam gedämpften Anschlag einer metallenen Saite in der Stimme, durch Annäherung des Klanges an den Klang der Glasglocke zu erkennen.

Der Nutzen, welcher von dieser Aufstellung der Stimmen-Register für das Praktische sich erwarten lässt, dünkt mich ein doppelter zu seyn.

1) Fasst der Schauspieler und Deklamator diese allgemeinen Begriffe lebendig auf, versucht er, auch ohne spezielle Beziehung auf eine Rolle, durch das Bewusstseyn auf seine Stimme darnach zu wirken, so wird er unvermerkt seine Stimme veredeln und ihr Mannichfaltigkeit zugleich geben, denn, ausser dem reinkomischen und naifen Stimmen-Register kann sich der Künstler die übrigen aneignen und sie ausbilden.

2) Eben so gewiss aber auch ist, dass ausgezeichnete, theatralische Talente zu einem oder dem andern der genannten Stimmen-Register von Natur eine vorzügliche Richtung besitzen, und hiernach bestimmt sich auch das Rollenfach, in welchem sie am meisten sich erheben können.

Jedes der genannten Stimmen-Register kann mit einem oder mehrern andern in einem darzustellenden Karakter vorkommen. Es sey daher

jetzt erlaubt, einige Karaktere nach den Stimmen-Registern, und nebst diesen, nach den übrigen, musikalischen Erfodernissen zu vergleichen. Bei der Emilia, in Emilia Galotti, ist das elegische Stimmen-Register unverkennbar, ihre Kindlichkeit führt aber auch das naife herbei. Sie ist eigentlich dem Prinzen in dieser Tragödie am nächsten verwandt, nur hat sie die Unbescholtenheit vor ihm voraus. Sie ist wahr, wo nicht selten der Prinz ein Lügner ist. Der Prinz und Emilia haben daher jene Stimmen-Register mit einander gemein. Beide sollen eine reiche Skala verrathen, viele, aber schwache Akzente beim Ausbruch des Gemüthes, ein oft wechselndes Zeitmaas und viel Portament haben. Der alte Galotti, ein geläuterter Karakter, mit schlichtem Sinn und etwas menschenfeindlich, fodert das pathetische und erzählende Stimmen-Register, denn Erinnerung (Erzählung an sich selbst gerichtet) steht ihm stets zur Seite. Er bedarf nur weniger Töne, weniger, aber starker Akzente, fodert ein rasches Tempo und niemals nähert er sich dem Gesangtone; sein weiches Gefühl bricht seine Stimme, aber schwingt sie nicht zur Nähe des Gesanges.

Vergleicht man Emilia gegen Thekla, so bildet sich der Karakter der letztern aus dem reflektirenden und elegischen Stimmen-Register, auch mischt sich hier das pathetische mit ein. Uebrigens hat sie auch eine reiche

Skala, aber wenige, jedoch starke Akzente, einen mindern Wechsel des Zeitmaasses und viel Portament. Der schwedische Hauptmann, welcher der Thekla den Tod ihres Max erzählt, hat das naife und reflektirende Stimmen-Register zur Grundlage seines schlichten, sanften, aber festen Karakters. Zur unmittelbaren Vergleichung werden hier aus Emiliens und Thekla's Karakteren die Szenen ausgehoben, welche die Stimmen-Register zur Vergleichung am schärfsten darstellen.

Emilia. Odoardo.

Emilia. Wie? Sie hier, mein Vater? — Und nur Sie? — Und meine Mutter? nicht hier, und der Graf nicht hier? — Und Sie so unruhig mein Vater?

Odoardo. Und du so ruhig meine Tochter?

Emilia. Warum nicht, mein Vater? — Entweder ist nichts verloren, oder alles. Ruhig seyn können, und ruhig seyn müssen; kömmt es nicht auf eins?

Odoardo. Aber, was meinst du, dass der Fall ist?

Emilia. Dass alles verloren ist, und dass wir wohl ruhig seyn müssen, mein Vater.

Odoardo. Und du wärst ruhig, weil du ruhig seyn musst? Wer bist du? Ein Mädchen, und meine Tochter! So sollte der Mann und der Vater sich wohl vor dir schämen? — Aber lass doch hören: was nennst du alles verloren? dass der Graf todt ist?

Emilia. Und warum er todt ist! warum! — Ha, so ist es wahr, mein Vater! so ist sie wahr, die

ganze schreckliche Geschichte, die ich in dem nassen und wilden Auge meiner Mutter las? — Wo ist meine Mutter, wo ist sie hin, mein Vater?

Odoardo. Voraus; — wenn wir anders ihr nachkommen.

Emilia. Je eher, je besser. Denn wenn der Graf todt ist; wenn er darum todt ist — darum! was verweilen wir noch hier? Lassen Sie uns fliehen, mein Vater.

Odoardo. Fliehen? — Was hätt' es dann für Noth? — Du bist, du bleibst in den Händen deines Räubers.

Emilia. Ich bleibe in seinen Händen?

Odoardo. Und allein; ohne deine Mutter, ohne mich.

Emilia. Ich allein in seinen Händen? — Nimmermehr, mein Vater. — Oder Sie sind nicht mein Vater. — Ich allein in seinen Händen? — Gut, lassen Sie mich nur: lassen Sie mich nur, lassen Sie mich nur. — Ich will doch sehen, wer mich hält — wer mich zwingt — wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann.

Odoardo. Ich meyne du bist ruhig, mein Kind?

Emilia. Das bin ich. Aber was nennen Sie ruhig seyn? Die Hände in den Schoos legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte?

Odoardo. Ha, wenn du so denkst! Lass dich umarmen, meine Tochter! — Ich hab' es immer gesagt: die Natur wollte das Weib zu ihrem Meisterstücke machen; aber sie vergriff sich im Thone, sie nahm ihn zu fein. Sonst ist alles besser an Euch, als an uns. Ha, wenn das deine Ruhe ist, so habe ich meine in ihr wiedergefunden! Lass dich umarmen, meine Tochter! — Denke nur, unter dem Vor-

wande einer gerichtlichen Untersuchung — o des höllischen Gaukelspiels! reisst er dich aus unsern Armen und bringt dich zur Grimaldi.

Emilia. Reisst mich? — bringt mich? — will mich reissen; will mich bringen; will, will! — Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater.

Odoardo. Ich war auch so wüthend, dass ich schon nach diesem Dolche griff, (ihn herausziehend) um einen von beiden — beiden — das Herz zu durchstossen.

Emilia. Um des Himmels willen nicht, mein Vater. — Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben. — Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.

Odoardo. Kind, es ist keine Haarnadel.

Emilia. So werde die Haarnadel zum Dolche. — Gleichviel.

Odoardo. Was? Dahin wäre es gekommen? Nicht doch, nicht doch! Besinne dich! — Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.

Emilia. Und nur eine Unschuld!

Odoardo. Die über alle Gewalt erhoben ist.

Emilia. Aber nicht über alle Verführung. — Gewalt, Gewalt? Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heisst, ist nichts. Verführung ist die wahre Gewalt. — Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als Eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi! Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter — und es erhub sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! — Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.

Odoardo. Und wenn du ihn kenntest, diesen Dolch! —

Emilia. Wenn ich ihn auch nicht kenne. — Ein unbekannter Freund ist auch ein Freund. — Geben Sie mir ihn, mein Vater, geben Sie mir ihn.

Odoardo. Wenn ich dir ihn nun gebe. — Da! (er giebt ihr ihn.)

Emilia. Und da! (im Begriffe, sich damit zu durchstossen, reisst der Vater ihr ihn wieder aus der Hand.)

Odoardo. Sieh, wie rasch! — Nein, das ist nicht für deine Hand.

Emilia. Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich — (Sie fährt mit der Hand nach dem Haare, eine zu suchen, und bekömmt die Rose zu fassen.) Du noch hier? Herunter mit dir! Du gehörst nicht in das Haar einer — wie mein Vater will, dass ich werden soll.

Odoardo. O meine Tochter!

Emilia. O, mein Vater, wenn ich Sie erriethe! — Doch nein, das wollen Sie auch nicht. Warum zauderten Sie sonst? — (in einem bittern Tone, während dass sie die Rose zerpflückt.) Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter vor der Schande zu retten, ihr den ersten, besten Stahl in das Herz senkte — ihr zum zweiten Male das Leben gab. Aber alle solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter giebt es keinen mehr.

Odoardo. Doch, meine Tochter, doch! (indem er sie durchsucht.) — Gott, was hab' ich gethan! (sie will sinken und er fasst sie in seine Arme.)

Emilia. Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. — Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand.

Thekla, der schwedische Hauptmann.

Hauptmann, (naht sich ehrerbietig.)
Prinzessin — ich — muss um Verzeihung bitten,
Mein unbesonnen rasches Wort — Wie konnt' ich —

Thekla (mit edlem Anstand.)
Sie haben mich in meinem Schmerz gesehen,
Ein unglücksvoller Zufall machte Sie
Aus einem Fremdling schnell mir zum Vertrauten.

Hauptmann.
Ich fürchte, dass Sie meinen Anblick hassen,
Denn meine Zunge sprach ein traurig Wort.

Thekla.
Die Schuld ist mein. Ich selbst entriss es Ihnen,
Sie waren nur die Stimme meines Schicksals.
Mein Schrecken unterbrach den angefang'nen
Bericht. Ich bitte drum, dass Sie ihn enden.

Hauptmann (bedenklich.)
Prinzessin es wird Ihren Schmerz erneuern.

Thekla.
Ich bin darauf gefasst. — Ich will gefasst seyn.
Wie fing das Treffen an? Vollenden Sie.

Hauptmann.
Wir standen, keines Ueberfalls gewärtig,
Bei Neustadt schwach verschanzt in unserm Lager,
Als gegen Abend eine Wolke Staubes
Aufstieg vom Wald her, unser Vortrab fliehend
Ins Lager stürzte, rief: der Feind sey da.
Wir hatten eben nur noch Zeit, uns schnell
Aufs Pferd zu werfen, da durchbrachen schon
In vollem Rosses Lauf daher gesprengt,
Die Pappenheimer den Verhack, schnell war
Der Graben auch, der sich ums Lager zog,
Von diesen stürm'schen Scharen überflogen.
Doch unbesonnen hatte sie der Muth

Vorausgeführt den andern, weit dahinter
War noch das Fussvolk, nur die Pappenheimer waren
Dem kühnen Führer kühn gefolgt.

(Thekla macht eine Bewegung. Der Hauptmann hält einen Augenblick inne, bis sie ihm einen Wink giebt, fortzufahren.)

Von vorn und von den Flanken fassten wir
Sie jetzo mit der ganzen Reiterei,
Und drängten sie zurück zum Graben, wo
Das Fussvolk, schnell geordnet, einen Rechen
Von Piken ihnen starr entgegenstreckte.
Nicht vorwärts konnten sie, auch nicht zurück,
Gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge.
Da rief der Rheingraf ihrem Führer zu,
In guter Schlacht sich ehrlich zu ergeben,
Doch Oberst Piccolomini —

(Thekla, schwindelnd, fasst einen Sessel.)

Ihn machte
Der Helmbusch kenntlich und das lange Haar,
Vom raschen Ritte war's ihm losgegangen —
Zum Graben winkt er, sprengt, der erste selbst,
Sein edles Ross darüber weg, ihm stürzt
Das Regiment nach — doch — schon war's geschehn!
Sein Pferd, von einer Partisan durchstossen, bäumt
Sich wüthend, schleudert weit den Reiter ab,
Und hoch weg über ihn geht die Gewalt
Der Rosse, keinem Zügel mehr gehorchend.

(Thekla, welche die letzten Reden mit allen Zeichen wachsender Angst begleitet, verfällt in ein heftiges Zittern, sie will sinken.)

Mein theures Fräulein — Ich entferne mich.

Thekla.

Es ist vorüber — Bringen Sie's zu Ende.

Hauptmann.

Da ergriff, als sie den Führer fallen sah'n,
Die Truppen grimmig wüthende Verzweiflung.
Der eignen Rettung denkt jetzt keiner mehr,

Gleich wilden Tigern fechten sie, es reizt
Ihr starrer Widerstand die Unsrigen,
Und eher nicht erfolgt des Kampfes Ende,
Als bis der letzte Mann gefallen ist.

Thekla (mit zitternder Stimme.)

Und wo — wo ist — Sie sagten mir nicht alles.

Hauptmann (nach einer Pause.)

Heut' früh bestatteten wir ihn. Ihn trugen
Zwölf Jünglinge der edelsten Geschlechter,
Das ganze Heer begleitete die Bahre.
Ein Lorbeer schmückte seinen Sarg, drauf legte
Der Rheingraf selbst den eignen Siegerdegen.
Auch Thränen fehlten seinem Schicksal nicht,
Denn viele sind bei uns, die seine Grosmuth,
Und seiner Sitten Freundlichkeit erfahren.
Und alle rührte sein Geschick. Gern hätte
Der Rheingraf ihn gerettet, doch er selbst
Vereitelt' es, man sagt, er wollte sterben.

Thekla.

Wo ist sein Grab?

Hauptmann.

In einer Klosterkirche
Bei Neustadt ist er beigesetzt, bis man
Von seinem Vater Nachricht eingezogen.

Thekla.

Wie heisst das Kloster?

Hauptmann.

Sankt Katharinenstift.

Thekla.

Ist's weit bis dahin?

Hauptmann.

Sieben Meilen zählt man.

Thekla.

Wie geht der Weg?

Hauptmann.

Man kommt bei Tirschenreit
Und Falkenberg durch unsre ersten Posten.

Thekla.

Wer kommandirt sie?

Hauptmann.

Oberst Seckendorf.

Thekla,

(tritt an den Tisch und nimmt aus dem Schmuckkästchen einen Ring.)

Sie haben mich in meinem Schmerz gesehen,
Und mir ein menschlich Herz gezeigt — Empfangen Sie
(indem sie ihm den Ring giebt)
Ein Angedenken dieser Stunde — Gehen Sie.
(Thekla winkt ihm schweigend zu gehen und verläßt ihn.
Er geht ab.)
Es zieht mich fort, ich weiß nicht, wie ich's nenne,
Unwiderstehlich fort zu seinem Grabe!
Dort wird mir leichter werden, augenblicklich!
Das herzerstickende Band des Schmerzens wird
Sich lösen — Meine Thränen werden fließen.
Nicht Ruhe find' ich, bis ich diesen Mauern
Entronnen bin — sie stürzen auf mich ein —
Fortstoßend treibt mich eine dunkle Macht
Von dannen — Was ist das für ein Gefühl!
Es füllen sich mir alle Räume dieses Hauses
Mit bleichen, hohlen Geisterbildern an —
Ich habe keinen Platz mehr — Immer neue!
Es drängt mich das entsetzliche Gewimmel
Aus diesen Wänden fort, die bebende!
Sein Geist ist's, der mich ruft. Es ist die Schaar
Der Treuen, die sich rächend ihm geopfert.
Unedler Säumniß klagen sie mich an.
Sie wollten auch im Tod nicht von ihm lassen,
Der ihres Lebens Führer war — Das thaten
Die rohen Herzen, und ich sollte leben?

— Nein! Auch für mich ward jener Lorbeerkranz,
Der deine Todtenbahre schmückt, gewunden.
Was ist das Leben ohne Liebesglanz?
Ich werf' es hin, da sein Gehalt verschwunden.
Ja, da ich dich den Liebenden gefunden,
Da war das Leben etwas. Glänzend lag
Vor mir der neue, goldne Tag!
Mir träumte von zwei himmelschönen Stunden.
Du standest an dem Eingang in die Welt,
Die ich betrat mit klösterlichem Zagen,
Sie war von tausend Sonnen aufgehellt,
Ein guter Engel schienst du hingestellt,
Mich aus der Kindheit fabelhaften Tagen
Schnell auf des Lebens Gipfel hinzutragen,
Mein erst Empfinden war des Himmels Glück,
In dein Herz fiel mein erster Blick!
(Sie sinkt hier in Nachdenken, und führt dann mit Zeichen des Grauens zu.)
— Da kommt das Schicksal — Roh und kalt
Fasst es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
— Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!

Vergleicht man Macbeth und Wallenstein, so sind beide stürmend, stolz, herrschsüchtig, kühn, kraftvoll, abergläubisch. So bedürfen beide des pathetischen Stimmen-Registers. Aber Macbeths niedriger Glaube an Hexen, seine Fügsamkeit in den Willen seiner Frau, verrathen rohere Kraft, weniger Karakter, welche ihn beide des Meuchelmordes fähig machen. Wallensteins Glaube an die Gestirne da-

gegen ist edler, schöner, hält ihn daher auch edler. Wallenstein war in sich Herrscher, ehe er es seyn wollte. Macbeth war ein kraftvoller Knecht und will herrschen. Wallenstein mischt daher das elegische Stimmen-Register bei und hat ein gemässigteres Zeitmaas, als Macbeth. Beide haben aber auch das reflektirende Stimmen-Register.

Monolog aus Macbeth.

Macbeth.

Wär' es auch abgethan, wenn es gethan ist,
Dann wär' es gut es würde rasch gethan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Todten alles ruhte.
Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für diese Zeitlichkeit —
Wegspringen wollt' ich über's künft'ge Leben!
Doch solche Thaten richten sich schon hier.
Die blut'ge Lehre, die wir Andern geben,
Fällt gern zurück auf des Erfinders Haupt,
Und die gleichmessende Gerechtigkeit
Zwingt uns, den eignen Giftkelch auszutrinken.
— Er sollte zweifach sicher seyn. Einmal
Weil ich sein Blutsfreund bin und sein Vasall,
Zwei starke Fesseln, meinen Arm zu binden!
Dann bin ich auch sein Wirth, der seinem Mörder
Die Thür verschliessen, nicht den Todesstreich
Selbst führen sollte. Ueber dieses alles
Hat dieser Dunkan so gelind regiert,
Sein grosses Amt so tadellos verwaltet,

Dass wider diese schauderhafte That
Sich seine Tugenden wie Cherubim
Erheben werden, mit Posaunenzungen,
Und Mitleid, wie ein neugebornes Kind,
Hülflos und nackt, vom Himmel niederfahren,
In jedes Auge heisse Thränen locken,
Und jedes Herz zu Wuth entflammen wird —
Ich habe keinen Antrieb als den Ehrgeiz,
Die blinde Wuth, die sich in tollem Aulauf
Selbst überstürzt und jenseits ihres Ziels
Hintaumelt — Nun! Wie steht es d'rin?

Monolog aus Wallenstein.

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müsste
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht,
Nicht die Versuchung von mir wies — Das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege blos mir offen hab' gehalten? —
Beim grossen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschlossne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloss gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?
Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh' ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer

Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr thürmend hemmt! —
(Er bleibt tiefsinnig stehen.)
Strafbar erschein' ich, und ich kann die Schuld,
Wie ich's versuchen mag, nicht von mir wälzen;
Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,
Und selbst der frommen Quelle reine That
Wird der Verdacht, schlimm deutend, mir vergiften.
War ich, wofür ich gelte, der Verräther,
Ich hätte mir den guten Schein gespart,
Die Hülle hätt' ich dicht um mich gezogen,
Dem Unmuth Stimme nie gelieh'n. Der Unschuld,
Des unverführten Willens mir bewusst,
Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft —
Kühn war das Wort, weil es die That nicht war.
Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen,
Und was der Zorn und was der frohe Muth
Mich sprechen liess, im Ueberfluss des Herzens,
Zu künstlichem Gewebe mir vereinen,
Und eine Klage furchtbar draus bereiten,
Dagegen ich verstummen muss. So hab' ich
Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewaltthat kann es reissend lösen.
(Wiederum stillstehend.)
Wie anders, da des Muthes freier Trieb
Zur kühnen That mich zog, die rauh gebietend
Die Noth jetzt, die Erhaltung von mir heischt.
Ernst ist der Anblick der Nothwendigkeit.
Nicht ohne Schauder greift des Menschen Hand
In des Geschicks geheimnissvolle Urne.
In meiner Brust war meine That noch mein:
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens ihrem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,

Gehört sie jenen tückschen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.

(Er macht heftige Schritte durchs Zimmer, dann bleibt er wieder sinnend stehen.)

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende erschüttern,
Die in verjährt, geheiligtem Besitz,
In der Gewohnheit festgegründet ruht,
Die an der Völker frommen Kinderglauben
Mit tausend, zähen Wurzeln sich befestigt?
Das wird kein Kampf der Kraft seyn mit der Kraft.
Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner wag' ich's.
Den ich kann sehen und ins Auge fassen,
Der, selbst voll Muth, auch mir den Muth entflammt,
Ein unsichtbarer Feind ist's, den ich fürchte,
Der in der Menschenbrust mir widersteht,
Durch feige Furcht allein mir fürchterlich —
Nicht was lebendig, kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war und immer wiederkehrt,
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!
Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
Weh' dem, der an den würdig alten Hausrath
Ihm rührt, das theure Erbstück seiner Ahnen! —
Das Jahr übt eine heiligende Kraft,
Was grau vor Alter ist, das ist ihm göttlich.
Sey im Besitze und du wohnst im Recht
Und heilig wird's die Menge dir bewahren.

(Zu dem Pagen, der hereintritt.)

Der schwed'sche Oberst? Ist er's? Nun, er komme!

(Page geht. Wallenstein hat den Blick nachdenkend auf die Thüre geheftet.)

Noch ist sie rein — noch! Das Verbrechen kam

Nicht über diese Schwelle noch — So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

Ein männlicher und ein weiblicher Karakter erscheinen ganz verwandt in Egmont und Klärchen. Frei, hell, heiter, fest, anspruchlos, zart und muthig sind beide. Emilia foderte das naife und elegische; Thekla das reflektirende, elegische und pathetische; Klärchen in Egmont, von Göthe, fodert das naife und pathetische Stimmen-Register und wie sie, auch Egmont:

Szene aus Egmont.

Klärchen. Mutter.

Mutter. So eine Liebe wie Brackenburgs habe ich nie gesehen; ich glaubte, sie sey nur in Heldengeschichten.

Klärchen (geht in der Stube auf und ab, ein Lied zwischen den Lippen summend:)

Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

Mutter. Er vermuthet deinen Umgang mit Egmont; und ich glaube, wenn du ihm ein wenig freundlich thätest, wenn du wolltest, er heirathete dich noch.

Klärchen, (singt:)

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll seyn;

Langen
Und bangen
In schwebender Pein;
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt!

Mutter. Lass das Heyopopeyo.

Klärchen. Scheltet mir's nicht; es ist ein kräftig Lied. Hab' ich doch manchmal ein grosses Kind damit schlafen gewiegt.

Mutter. Du hast doch nichts im Kopfe als deine Liebe. Vergässest du nur nicht Alles über das Eine. Den Brackenburg solltest du in Ehren halten, sag' ich dir. Er kann dich noch einmal glücklich machen.

Klärchen. Er?

Mutter. O ja! es kommt eine Zeit — Ihr Kinder seht nichts voraus, und überhorcht unsere Erfahrungen. Die Jugend und die schöne Liebe, alles hat sein Ende; und es kommt eine Zeit, wo man Gott dankt, wenn man irgendwo unterkriechen kann.

Klärchen (schaudert, schweigt und fährt auf.) Mutter, lasst die Zeit kommen wie den Tod. Dran vorzudenken ist schreckhaft! — Und wenn er kommt! Wenn wir müssen — dann — wollen wir uns gebehrden, wie wir können. — Egmont, ich dich entbehren! — (In Thränen.) Nein es ist nicht möglich, nicht möglich.

Egmont, (in einem Reitermantel, den Hut in's Gesicht gedrückt.) Klärchen!

Klärchen (thut einen Schrei und fährt zurück) Egmont! (Sie eilt auf ihn zu.) Egmont! (Sie umarmt ihn und ruht an ihm.) O du Guter, Lieber, Süsser, kommst du? bist du da?

Egmont. Guten Abend Mutter.

Mutter. Gott grüss' euch, edler Herr! Meine Kleine ist fast vergangen, dass ihr so lang' ausbleibt; sie hat wieder den ganzen Tag von euch geredet und gesungen.

Egmont. Ihr gebt mir doch ein Nachtessen?

Mutter. Zu viel Gnade. Wenn wir nur etwas hätten.

Klärchen. Freilich! Seyd nur ruhig, Mutter; ich habe schon alles darauf eingerichtet, ich habe etwas zubereitet. Verrathet mich nicht, Mutter!

Mutter. Schmal genug.

Klärchen. Wartet nur! Und dann denk' ich: wenn er bei mir ist, hab' ich gar keinen Hunger; da sollte er auch keinen grossen Appetit haben, wenn ich bei ihm bin.

Egmont. Meynst du?

(Klärchen stampft mit dem Fusse und kehrt sich unwillig um.)

Egmont. Wie ist dir?

Klärchen. Wie seyd ihr heute so kalt! Ihr habt mir noch keinen Kuss angeboten. Warum habt ihr die Arme in den Mantel gewickelt wie ein Wochenkind? Ziemt keinem Soldaten noch Liebhaber, die Arme eingewickelt zu haben.

Egmont. Zu Zeiten Liebchen, zu Zeiten. Wenn der Soldat auf der Lauer steht und dem Feinde etwas ablisten möchte, da nimmt er sich zusammen, fasst sich selbst in seine Arme und kaut seinen Anschlag reif. Und ein Liebhaber —

Mutter. Wollt ihr euch nicht setzen? es euch nicht bequem machen? Ich muss in die Küche; Klärchen denkt an nichts, wenn ihr da seyd. Ihr müsst fürlieb nehmen.

Egmont. Euer guter Wille ist die beste Würze.

(Mutter ab.)

Klärchen. Und was wäre denn meine Liebe?

Egmont. So viel du willst.

Klärchen. Vergleicht sie, wenn ihr das Herz habt.

Egmont. Zuförderst also (Er wirft den Mantel ab und steht in einem prächtigen Kleide da.)

Klärchen. O je!

Egmont. Nun hab' ich die Arme frei.

(Er herzt sie.)

Klärchen. Lasst! Ihr verderbt euch. (Sie tritt zurück.) Wie prächtig! da darf ich euch nicht anrühren.

Egmont. Bist du zufrieden? Ich versprach dir, einmal Spanisch zu kommen.

Klärchen. Ich bat euch zeither nicht mehr darum; ich dachte, ihr wolltet nicht — Ach und das goldne Vliess!

Egmont. Da siehst du's nun.

Klärchen. Das hat dir der Kaiser umgehängt?

Egmont. Ja, Kind! und Kette und Zeichen geben dem, der sie trägt, die edelsten Freiheiten. Ich erkenne auf Erden keinen Richter über meine Handlungen als den Grosmeister des Ordens mit dem versammelten Kapitel der Ritter.

Klärchen. O du dürftest die ganze Welt über dich richten lassen. — Der Sammet ist gar zu herrlich, und die Passament-Arbeit! und das Gestickte? — Man weiss nicht wo man anfangen soll.

Egmont. Sieh dich nur satt.

Klärchen. Und das goldne Vliess! Ihr erzähltet mir die Geschichte und sagtet: es sey ein Zeichen alles Grossen und Kostbaren, was man mit Fleiss und Mühe verdient und erwirbt. Es ist sehr kostbar. — Ich kann's deiner Liebe vergleichen. — Ich trage sie eben so am Herzen — und hernach —

Egmont. Was willst du sagen?

Klärchen. Hernach vergleicht sich's auch wieder nicht.

Egmont. Wie so?

Klärchen. Ich habe sie nicht mit Müh' und Fleiss erworben, nicht verdient.

Egmont. In der Liebe ist es anders. Du verdienst sie, weil du dich nicht darum bewirbst — und die Leute erhalten sie auch meist allein, die nicht darnach jagen.

Klärchen. Hast du das von dir abgenommen? Hast du diese stolze Anmerkung über dich selbst gemacht? Du, den alles Volk liebt?

Egmont. Hätt' ich nur etwas für sie gethan! Könnt' ich etwas für sie thun! Es ist ihr guter Wille mich zu lieben.

Klärchen. Du warst gewiss heute bei der Regentin?

Egmont. Ich war bei ihr.

Klärchen. Bist du gut mit ihr?

Egmont. Es sieht einmal so aus. Wir sind einander freundlich und dienstlich.

Klärchen. Und im Herzen?

Egmont. Will ich ihr wohl. Jedes hat seine eigne Absichten. Das thut nichts zur Sache. Sie ist eine treffliche Frau, kennt ihre Leute, und sähe tief genug, wenn sie nur nicht argwöhnisch wäre. Ich mache ihr viel zu schaffen, weil sie hinter meinem Betragen immer Geheimnisse sucht, und ich keine habe.

Klärchen. So, gar keine?

Egmont. Eh nun! einen kleinen Hinterhalt! Jeder Wein setzt Weinstein in den Fässern an, mit der Zeit. Oranien ist doch noch eine bessere Unterhaltung für sie und eine immer neue Aufgabe. Er hat sich in den Kredit gesetzt, dass er immer

etwas Geheimes vorhabe; und nun sieht sie immer nach seiner Stirne, was er wohl denken; auf seine Schritte, wohin er sie wohl richten möchte.

Klärchen. Verstellt sie sich?

Egmont. Regentin und du frägst?

Klärchen. Verzeiht, ich wollte frogen: ist sie falsch?

Egmont. Nicht mehr und nicht weniger, als jeder, der seine Absichten erreichen will.

Klärchen. Ich könnte mich in die Welt nicht finden. Sie hat aber auch einen männlichen Geist, sie ist ein ander Weib als wir Näherinnen und Köchinnen. Sie ist gross, herzhaft und entschlossen.

Egmont. Ja, wenn's nicht gar zu bunt geht. Diesmal ist sie doch ein wenig aus der Fassung.

Klärchen. Wie so?

Egmont. Sie hat auch ein Bärtchen auf der Oberlippe, und manchmal einen Anfall vom Podagra. Eine rechte Amazone.

Klärchen. Eine majestätische Frau! Ich scheute mich vor sie zu treten.

Egmont. Du bist doch sonst nicht zaghaft. — Es wäre auch nicht Furcht, nur jungfräuliche Scham.

(Klärchen schlägt die Augen nieder, nimmt seine Hand und lehnt sich an ihn.)

Egmont. Ich verstehe dich liebes Mädchen! Du darfst die Augen aufschlagen.

(Er küsst ihre Augen.)

Klärchen. Lass mich schweigen! Lass mich dich halten. Lass mich dir in die Augen sehen; alles drin finden, Trost und Hoffnung und Freude und Kummer. (Sie umarmt ihn und sieht ihn an.) Sag mir! Sage mir! ich begreife nicht! bist du Egmont? der

Graf Egmont? der grosse Egmont, der so viel Aufsehen macht, von dem in den Zeitungen steht, an dem die Provinzen hängen?

Egmont. Nein, Klärchen, das bin ich nicht.

Klärchen. Wie?

Egmont. Siehst du, Klärchen! — Lass mich sitzen! — (Er setzt sich, sie kniet vor ihm auf einen Schemel, legt ihre Arme auf seinen Schoos und sieht ihn an.) Jener Egmont ist ein verdriesslicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses bald jenes Gesicht machen muss; geplagt, verkannt, verwickelt ist, wenn ihn die Leute für froh und fröhlich halten; geliebt von einem Volke, das nicht weiss was es will; geehrt und in die Höhe getragen von einer Menge, mit der nichts anzufangen ist; umgeben von Freunden, denen er sich nicht überlassen darf; beobachtet von Menschen, die ihm auf alle Weise beikommen möchten; arbeitend und sich bemühend, oft ohne Zweck, meist ohne Lohn — o lass mich schweigen, wie es dem ergeht, wie es dem zu Muthe ist. Aber dieser, Klärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen, das auch er ganz kennt und mit voller Liebe und Zutraun an das seine drückt. (Er umarmt sie.) Das ist dein Egmont!

Klärchen. So lass mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese!

Siebente Vorlesung.

Vom Sprach-Chor.

Kann die einzelne Stimme von Instrumental-Akkorden begleitet werden, kann die Melodie, kann der Wechsel der Tonarten geregelter gegeben werden, als es im gemeinen Leben geschieht, giebt es einen Zusammenklang mehrerer Instrumente und einen Gesang-Chor, so muss auch ein Sprach-Chor möglich seyn, in welchem ein harmonisches Konzert der Zweck ist.

Schlägt man alle Töne eines Klaviers mit einem Male an, so ist keiner der angeschlagenen Töne, sondern ein Ton, das Resultat aller, vernehmlich. Spricht eine zahlreiche, lebhafte Gesellschaft, so hört man weder Vokale noch Konsonanten, sondern ebenfalls einen Ton, der sich aus allen Tönen bildet, den die Luft im Streben nach Einheit des Raumes, bei der furchtbaren Zerreissung hervorbringt. Der Sprach-Chor daher, wird Aehnliches erzeugen, auch wenn

Alle in gleichem Zeitmaasse gleiche Worte sprechen. Er wird so nur ein unharmonisches Ganzes bleiben, selbst wenn man den Sinn der Worte versteht. Die Verwirrung des Tones in der lebhaften Gesellschaft, und hieraus folgend, des Ausdrucks, entsteht nämlich nicht allein dadurch, dass jeder ein anderes Wort sagt, sondern vielmehr dadurch, dass jeder auf einer andern Stufe der Tonleiter steht, jeder, nicht allein der Form, sondern auch der Höhe und Tiefe nach verschiedene Töne hervorbringt. Hätten alle Töne des Fortepiano die Form des Vokals a, wie sie jetzt gar keine Vokal-Form haben, so würden sie, alle zusammen angeschlagen, dennoch Verwirrung hervorbringen. Kann aber schon der Zusammenhang in der Melodie nicht ohne Zurückweisung auf Harmonie gebildet werden, so muss um so mehr beim Chor die Harmonie Zweck seyn. Man hat sich anfänglich auf teutschen Theatern bei der Darstellung der Braut von Messina begnügt, Taktmässigkeit der Sprechenden im Chor hervorzubringen. Schon dies ist ein musikalischer Reiz, aber noch nicht das Umfassende, nicht Alles, was der Chor leisten kann und soll. Das ist erst richtige prosodische Musik des Chors, aber noch nicht deklamatorische. Hierauf ging man einen Schritt weiter; man liess nicht allein in sehr strengem Takte, dem man den Taktstrich zu sehr anhörte, den Chor vortragen, sondern wählte die Stimmen

selbst so, dass sie, nach dem Konversations-Tone beurtheilt, einander untergeordnet, dass sie von verschiedener Höhe und Tiefe ohne besondere harmonische Rücksicht waren. Jede dieser Stimmen liess man nun im Chor ziemlich monoton sprechen, und dies gab einen noch höheren, musikalischen Reiz, als man ihn vorher gekannt hatte. Allein das Verhältniss der Unterordnung ist sonach kein reiner Dreiklang, Licht und Schatten sind noch nicht verwaschen genug, es ist noch nicht Mannichfaltigkeit genug in dem Vortrage, um zugleich vollkommene Deutlichkeit und Ausdruck des Chores zu erlangen. Dieses alles kann nur durch klare Harmonie, wie im Gesang-Chor, vereint mit der grössten Taktmässigkeit, erlangt werden.

So nur kann der Sprach-Chor der Griechen gewesen seyn, denn nur so ist Deutlichkeit möglich, und diese war gewiss erreicht, sonst hätte der Sprach-Chor auf den grossen Theatern die hohe Wirkung nicht hervorbringen können, die er doch hervorbrachte. Jedoch auf eines mache ich hierbei aufmerksam: Oft wurde, wie mich dünkt, der Chor der Alten durch Sprach-Röhre, durch Larven mit einer Art Sprach-Röhren versehen, abgerufen. Wenden sich nun die Sprach-Röhre nach verschiedenen Seiten, so theilen sich die Stimmen in die Lufträume, und sind nicht alle zu gleicher Zeit allenthalben hörbar. Der Zweck dieser Chöre kann daher kein an-

derer gewesen seyn, als dass alle Zuhörer zu gleicher Zeit mit dem Laufe des Stückes fortrücken sollten, keinesweges aber, dass jeder Zuhörer alle Stimmen des Chors zu gleicher Zeit hören sollte. Dieser letztere Zweck, der eigentliche höhere Chor, war nur in beschränkterem Raume, ohne Sprachröhre möglich.

Viele, im Bedürfniss der Harmonie des Sprach-Chors und die Schwierigkeiten diese herzustellen mit Unmöglichkeit verwechselnd, glaubten, der Chor der Alten sey gesungen worden. Sie vergassen, dass dies eine Vermischung von Tragödie und Oper würde gewesen seyn, welche ganz gegen die so sehr ästhetisch fühlende Natur der Griechen, welcher Einheit Alles war, sich würde gesträubt haben. Wie bei den Griechen mehr Plastik als Malerei blühte, so auch gewiss mehr Deklamation als Gesang, weil ihnen romantische Poesie fremd war *). Die letztere lebte erst auf mit dem Christenthume.

Ich habe zwei Chöre der Braut von Messina in den grössern Intervallen des Gesangtons niedergeschrieben. Man darf sie also nur auf die kleinern verwandten Sprach-Intervalle zurückführen, oder zu sprechen versuchen, ohne in Ge-

*) *Anmerkung.* Man sehe hierüber auch: Meine Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums und der neuern Zeit. Arau, bei Sauerländer.

sang zu fallen, und die Sprach-Chöre werden rein harmonisch seyn.

Erster Chor.

Aber treff' ich dich draussen im Freien,
Da mag der blutige Kampf sich erneuen,
Da erprobe das Eisen den Muth.

Zweiter Chor.

Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht,
eine glänzende Sonne,
knieend verehr' ich dein herrliches Haupt.

Von der Wirkung der Instrumental- und Gesang-Musik auf die Deklamation.

Alle Instrumental-Musik, wo auch immer, wirkt vorbereitend und verstärkend, weil sie vokal- und konsonantenlos nie Wortnachahmung gewähren und so die Sache des Verstandes und des durch Klarheit erhöhten Gefühles werden kann. Vorbereitend wirkt sie, indem sie uns zu dem einen oder dem andern Gefühle, im Allgemeinen empfänglich macht, unserer Seele, unsern Nerven eine heitere, lustige, ernste, oder weh-

müthige, kraftvolle, oder bange Stimmung giebt. So wirkt z. B. die Ouverture, so wirken die musikalischen Zwischensätze eines Orchesters im Schauspiele, und es ist eine unverantwortliche Nachlässigkeit der meisten Theater, dass die Orchester oft so ganz widrige, unpassende Dinge spielen, z. B. Tänze im Zwischenakt einer Tragödie. Unsere melodramatischen Musikstücke enthalten gemeiniglich zu viel musikalische Malerei, und zu wenig Rücksicht auf die Deklamation, daher sind sie minder kraftvoll. Wie viel höher aber müsste die Wirkung eines Melodrama's seyn, wenn Sprache und Musik, im engern Sinne dieses Wortes, im innigsten Zusammenhange stünden; wenn die Schauspieler in den Akkorden und Harmonien sprächen, in welchen das Orchester fortschreitet; wenn die Komponisten auf die allgemeinen, musikalischen Gesetze, und auf die der Sprache insbesondere, mehr Rücksicht nähmen; wenn die Sprache allmälig und von Musik begleitet, bis zum höchsten, lyrischen Erguss, den Gesang, stiege; wenn nach gleichen Gesetzen, Sprach- und Gesang-Chor wechselten und in einander übergingen? Nur so können wir Melodramen und Operetten bekommen, in denen jeder Athemzug und Bogenstrich zum höchsten musikalischen Zusammenhang führt. Wie wehe thut es nicht dem Ohre, wenn jetzt der Sänger in den Operetten geendet hat, und mit einem Male in einer ganz andern Tonart, mit ganz an-

dern Wendungen zu sprechen beginnt? — Schiller lässt den Tell im furchtbarsten Augenblicke, am Schlusse des bekannten Monologs, durch rauhe Sprachmodulationen schreiten, indess der fröhliche Hochzeitreihen, welcher durch das Thal zieht, das unbewachte, kindliche Leben, so unaussprechlich schön als Gegensatz darstellt. Wie eindringend wirkt nicht hier die Musik auf die Sprache? Wenn wir die Jungfrau von Orleans in dem bekannten Monolog: „die Waffen ruhn u. s. w.“ hören, und nun die sanfte Musik hinter der Szene einfällt, dann fühlen wir uns doppelt ergriffen, und richtet sich die Schauspielerin von da an, wo die Musik einfällt, ganz nach dieser und den Modulationen derselben, so ist die harmonische Wirkung der Sprach- und Instrumental-Musik unbeschreiblich schön. Göthe lässt den jugendlichen Egmont, am Schlusse des Stücks, im Kerker ganz elegisch vor uns treten. Nun nähert sich der pathetisch-elegische Todtenmarsch, der Held erhebt sich, und schreitet der Künstler nun in den Akkorden der Musik fort, so bezeichnet selbst die Musik, welche er dann beherrscht, dass er als Held stirbt.

Wirkung der Gemüthszustände auf die Stimme.

Könnte ein Anatom nachweisen, wie jeder Gemüthszustand, wie jede besondere Richtung

und Kraft der Seele auf die Stimmwerkzeuge wirkt, so würde ein sehr wichtiges wissenschaftliches Feld bald angebaut werden. Jetzt muss man Wirkungen schildern, und auch diese nur nach Wahrscheinlichkeit beurtheilen. Der geheime Ausdruck der Stimme fühlt sich wohl, aber ihn zu zergliedern ist ein schwerer Versuch. Dass sich Stolz und Hochmuth auch in der Stimme ausdrücken, woran der Hörer den Gemüthszustand erkennt, — wer kann es leugnen? Jener Ausdruck muss nach Gesetzen erfolgen, aber aus den Merkmalen der einzelnen Beugungen eines Gemüthszustandes die allgemeinen aufzufinden, die Gemische mehrerer Gemüthsrichtungen, z. B. ein Gemisch aus Stolz, Geiz und Furcht zu zergliedern, und Zustände als Artbegriffe auf Gattungsbegriffe zurückzuführen und daran wiederum die Merkmale ihrer Wirkung auf die Aeusserung durch die Stimme auszumitteln, ist sehr schwer. Hier wird deshalb nur ein Versuch gewagt.

Man darf vielleicht sagen, dass es in der Natur menschlicher Vervollkommnung liegt, die Neigungen und Leidenschaften, und überhaupt die heftige Aufregung des Gemüthes wie des blossen Verstandes, dadurch zu mildern, dass sich ganz einfache Zustände immer seltner entwickeln, sondern die Zustände meistens zusammengesetzte sind. Das Gemisch wird immer reicher und daher die Dosis gleichsam von jeder

Gemüthsrichtung immer kleiner, und dadurch entsteht Mässigung. Wo der Stolz allein herrscht, ist er gewiss mächtiger, als mit Geiz und Furcht vermischt. Hier mässigt eins das andere nach dem Gesetz der Assoziation. Verstärkung ist dabei durch Vergesellschaftung undenkbar, es wäre denn durch solche Zustände, die aus einem Grundbegriff hervorgehen, das heisst aber alsdann, die Grundrichtung ist einfach herrschend und zeigt sich daher in mehrern ihrer Richtungen. So z. B. Stolz, Eigendünkel, Verachtung unterstützen sich und verstärken sich, weil sie zur Selbstsucht gehören. Diese ist alsdann der Gemüthszustand, der sich in jenen Beugungen äussert.

1) Das reine geistige Unvermögen, die Dummheit, äussert in der Stimme vorzüglich dreierlei:

a) Selbst das, was der Dumme sagt, scheint seinem Geiste fremd zu bleiben. Selten weiss er, dass und was er spricht. Das Bewusstseyn seiner selbst schläft, obgleich die Sinne thatig sind.

b) Sein eigenes Unvermögen peinigt ihn.

c) Wenn einmal sein Bewusstseyn erwacht, wenn er etwas versteht, so wirds ordentlich fest in einer zügellosen, einseitigen Freude darüber.

Jene Fremdartigkeit giebt der Stimme nicht blos thierische Natur, sondern lässt oft Starrheit, dann Glätte, dann Einförmigkeit, dann Buntheit, Kälte

und Hitze, ohne Akzente und Melodie hören. Es klingt, als wollte der Dumme erwägen und es käme ihm etwas dazwischen. Jene Pein aber macht die Stimme oft weinerlich, oft angestrengt heiser, heimlich und furchtsam. Der Dumme ist bisweilen Kind, bisweilen Greis in der Stimme. Jene Freude endlich macht die Stimme bald quiekend, bald schreiend.

2) Das vollendetste geistige Vermögen, die Schärfe und Tiefe und Leichtigkeit des Verstandes, dem sich die Einbildungskraft unterordnet, giebt sich durch Feinheit, Kälte, Leichtigkeit des Tones, und durch den Anspruch zu erkennen: Höre zu wenn du mich hören willst und nimm dich zusammen, um zu verstehen! Die Akzente sind scharf aber nicht laut, die Melodie besteht aus wenigen Tönen, die Tonleiter scheint reich ohne vom Reichthum Gebrauch zu machen. Der Witzling insbesondere verräth ein Knicken der Stimme, dieses wiederum verräth, dass er sein Wohlgefallen über seinen Einfall nicht will merken lassen. Es ist als kitzelte sich die Stimme selbst.

3) Wahrheit, und Lüge hiernächst sind Grundmerkmale, welche auf viele Zustände übergehen und in der Stimme gar sehr von einander verschieden sind. Wahrheitsgefühl in der Stimme macht selbst den Irrthum ehrwürdig, und selbst den verruchtesten Lügner überrascht nicht selten die Wahrheit im Ton und macht seine

übrigen Lügen nur um so hervorstechender. Wahrheit hat Harmonie zur Grundlage der Melodie, sey sie noch so bunt; alles löst sich musikalisch auf, Lüge aber hat Disharmonie zur Grundlage der Melodie. Wahrheit hat noch immer eine Gleichheit des Registers der Stimme selbst im Zustand der Leidenschaft, die Lüge zeigt Ungleichheit. Der Lügner ist zugleich befangen. Weniger furchtsam als zaghaft, daher seine Dreistigkeit sich vom Muth der Wahrheit gar sehr unterscheidet. Seine Dreistigkeit giebt sich durch Anstrengung und Heftigkeit der Stimme ohne wahre Kraft zu erkennen. Seine Melodie schwankt. Man belausche Kinder, deren unverdorbene Natur sich gegen die Unwahrheit sträubt, wenn sie einen begangenen Fehler aus Furcht vor der Strafe ableugnen. Der Windbeutel insbesondere lässt nur eine mannichfaltige Unwissenheit hören. Er hat eine reiche, zuversichtliche Melodie aber Flattern im Ton. Dagegen säumt er und lässt die Töne langhingehalten verhallen, wenn seine Einbildungskraft eine neue Lüge entwirft, dann folgt ein Poltern der Stimme, als Beweis, dass das, was er sagt, ihm selbst Neuigkeit ist. Der Windbeutel plappert gern, der bösartige Lügner nie. Der Windbeutel setzt viele Ausrufungszeichen, der Lügner viele Gedankenstriche und abgebrochene Sätze, und der Aengstlichwahre oder Wahrheitsritter setzt nur Punkte hinter sehr

kurze Sätze. Bei der Unwahrheit muss noch unterschieden werden, wenn das Böse mit guter Absicht, oder das Gute mit böser Absicht erheuchelt wird. Im ersten Falle bleibt eine innere Harmonie noch hörbar, welche den einzelnen Dissonanzen widerspricht. Immer noch zeigt sich eine wahre, verborgene Wärme der Stimme. So z. B. wenn jemand sich stellt als hasse er, während er liebt. Im zweiten Falle aber findet gerade das Gegentheil Statt.

4) Die reine Affirmatife und Negatife, das Ja und Nein sind, selbst in der Wahrheit noch verschieden und eben so in der Lüge. Durch die Sitte der Zeit finden sich nur gar zu viele, unbedeutende Lügen ein, und Ja und Nein sind fast unbedeutend und dadurch gleichbedeutend geworden. Wie sich beide im Ausdruck der Stimme unterscheiden, findet man nur, wenn man sie streng durchdacht und innig gefühlt spricht. Da zeigt sich beim Nein gleichsam ein Streben nach Doppelton und nach Aufschwung, und beim Ja noch einfacher Senkung, wie in den Verhältnissen der Anrufung. Es liegt nicht in der Mehrzahl der Buchstaben des Wortes: Nein, wodurch der Ausdruck bestimmt wird; denn der Ausdruck wird noch fühlbarer, wenn man, wie in Preussen und Sachsen, Ja und Ne sagt. Das Ne, wie selbst das italienische No, macht sich breit und flach, daher es vom gemeinen Mann mit Kopfschütteln begleitet wird, das

Ja hingegen begleitet man mit Kopfnicken. Wie dies, so der Ausdruck der Affirmatife und Negatife bei allen Völkern. Und, können Gemüthszustände überhaupt darnach geschieden werden, ob sie entweder affirmatif oder negatif sind, so gehen gewiss auch die Grundmerkmale des Ja und Nein auf die Gemüthszustände über. Beschäftigen uns affirmatife Zustände mit uns selbst, z. B. der Stolz, so zeigen diese die meiste Ruhe und Kälte, einfache Melodie, wenigen Schmuck, festes Stimmenregister, wenige Akzente, viele Pausen und gleichgemessen, bisweilen ist der Ton schneidend, bisweilen mild. Beschäftigen uns affirmatife Gemüthsrichtungen mit Gegenständen ausser uns, wie z. B. Liebe, Freundschaft u. s. w., so tritt an die Stelle der Kalte oft Heftigkeit. Die Stimme wird klar und übereilt sich bisweilen, sie schmückt sich reichlich, rundet sich und nähert sich gern dem Gesang. Verneinende Zustände hiernächst, die Unlust erzeugen, sind darnach verschieden, ob wir nur von uns abwehren wollen, so z. B. die Verachtung, oder ob sie die Begierde zu zerstören in sich tragen, so z. B. Zorn und Hass. Bei den erstern klingt die Stimme drohend, schwirrend und doch wie von der Sordine gemässigt, bei den letztern geht das Metall verloren und die Stimme pocht und schlagt über. Andere Gemüthszustände könnte man kämpfend über Ja und Nein nennen, so z. B. Eifersucht. Die Stimme ist wie im Ab-

prallen hörbar, oft blechern und schwirrend, dann wieder dumpf und heiser. Noch andere Zustände sind passif insbesondere zu nennen, so, dass Ja und Nein kein Leben bekommen, so z. B. die Faulheit. Die Stimme klingt matt, ohne erschöpft zu seyn, zähe und dabei hoch, sie verräth nicht Gleichgültigkeit, sondern diese und wo möglich Interesse zugleich, keines vollkommen.

5) Wie sich sinnliche Gefühle in der Stimme ausdrücken, fühlt leicht jeder selbst, wenn man sie ihm nennt. Das heimliche Jauchzen dessen, der bei kaltem Wintertage ins warme Bett kommt, das mit Lachen und Aerger vermischte, abgestossene Schreien dessen, der gekitzelt wird, mit grosser Hinneigung zur Höhe der Stimme, das, gleichsam die ganze Skala verschlingende Portament eines Gähnenden, das stete Detoniren und die Rauhigkeit und Mattigkeit und die langsam walzende Bewegung der Stimme des Schläfrigen kennt jedermann. Auch findet man gar leicht aus, dass selbst im Lachen wie im Weinen noch verschiedene Sinnes- und Gemüthszustände sich ausdrücken. Wenn der Stolze lacht, so klingt jede Bewegung darin kurz, wenn der Dumme lacht, sehr lang. Wer kennt nicht das gewaltige Lachen des Prahlers, wer nicht das Kichern des Witzlings? Wie sehr verschieden ist nicht das stechende Hohngelächter von dem bittern, entsetzlichen Gelächter der Verzweiflung?

6) Betrachtet man Gefühle durch Begierden erregt, so kennt jeder, der Schreck stosse wenige, heftige Töne hervor, worauf sodann ein Zittern der Stimme unvermeidlich wird. Schauder kräuselt die dabei in die Tiefe gesenkte Stimme. Furchtsamkeit verräth in der Stimme eine Spannung als Mittel zu Aufbewahrung von Kraft, daher spricht der Furchtsame heimlich und schnell, der Zaghafte hingegen langsam und zitternd. Bangigkeit vermeidet zu sprechen und äussert sich, wenn sie muss, durch übermässige Anstrengung. Die Angst hat wenige laute Töne, die sie zerreisst und immer wiederholt. Aerger klingt der Angst verwandt, nur scheiden sie sich durch das Murmeln des erstern und durch seine Dunkelheit der Stimme. Verschämtheit bricht die metallosen, heimlichen Töne.

7) Alle Gemüthszustände ergreifen den Menschen auch im Traum und äussern sich alsdann im Traumgespräch, welches im Gebiete der Kunst auch schon aufgenommen ist. Es bedarf keiner nähern Erwähnung, dass das Schlafsprechen öfteres Athmen und Pausen und Sprünge auf der Tonleiter bei brechender Stimme erzeugt.

8) Nichts ist trauriger und widriger, als die Affektation in der Sprache überhaupt, als ein blos im übertriebenen Zartgefühl entworfenes Schema für den Ausdruck aller Gemüthszustände. Die Affektirten kann man nicht Selbstbelüger, sondern muss sie Selbstbetrüger nennen.

Allgemeine Betrachtungen.

Bekanntlich theilt man Poesie in die lyrische, epische und dramatische ein. Diese Unterscheidung muss sich auch in der Deklamation zu erkennen geben. Giebt die lyrische Poesie den augenblicklichen Ausdruck der Empfindung, ohne ein bestimmtes Gewand einer Handlung, oder eines Karakters zu erkennen, so eignet sich auch der Deklamator das Gedicht ganz an, als drücke er seine Empfindungen aus, ohne durch ein Stimmen-Register repräsentiren zu wollen. Gerade dann giebt er den Geist des Dichters am innigsten zu erkennen, wenn er sich das lyrische Gedicht zum innern Eigenthum macht, vorausgesetzt, dass dasselbe nicht mehr als er selbst ist. Die epische Poesie ist Erzählung und das Vergangene darf darin nicht in wirklich Gegenwärtiges verwandelt werden. Der Deklamator muss dies stets vor der Seele haben, um sich nicht durch redend eingeführte Personen zum Dramatisiren verleiten zu lassen. In der dramatischen Deklamation hingegen kann er nicht genug repräsentiren, ohne hierunter eine Aufnahme kleinlicher Wirklichkeit, Wahrscheinlichkeit und Zufälligkeit zu verstehen.

Von allen drei Arten der Deklamation ist es die lyrische, welche sich dem Gesangtone am meisten nähert. In ihr wirke die Fülle des Gefühls und Tones, in der epischen die Bestimmt-

heit des Bewusstseyns der Erzählung als Mässigung der Deutlichkeit des Bildes, in welches sich die Empfindung hüllt, in der dramatischen herrsche die Lebendigkeit oder Vergegenwärtigung des Bildes, wobei die auszudrückende Empfindung nur Mittel ist.

Was aber auch der Redner, Deklamator und Schauspieler vortrage, es sey so verständlich, so schön als es immer wolle, er wird nicht ergreifen, nicht für das gewinnen, was er sagt, und durchlaufe er auch die schönsten Melodiengänge, besitze er die einschmeichelndste Stimme, wenn ihm zwei Dinge fehlen: Wärme und Wahrheit, beide so verschwistert, so unzertrennlich! Wessen Seele bei andern Dingen verweilt, wessen Gemüth ganz ohne Gefühl bei dem bleibt, was die Zuhörer rühren und fesseln soll, wird seinen Zweck verfehlen, er erheuchle eine von Thränen unterdrückte Stimme, wie er wolle. Belauscht man im Lustspiel den Schauspieler, wenn er weinen soll, immer wird man sich sagen er heuchelt. Die Heuchelei trägt zur Ehre der Schöpfung, und sey sie noch so kunstvoll angelegt, doch ihren eigenen, unverkennbaren Stempel. Damit sey aber nicht gesagt, dass der Deklamator oder Schauspieler irgend je vom Mitgefühl ergriffen, seinen Zweck vergessen, verlieren, Zuhörer seiner selbst werden solle? Ich rede keinesweges dem wirklichen Weinen das Wort. In der That, es ist ein weit anderes aber nicht min-

der warmes Gefühl, jemand lehren, bewegen, rühren wollen, als belehrt, bewegt, gerührt werden. Wer eine Wahrheit sagt, fühlt warm, aber ganz anders als der, der sie hört. Soll der Zuhörer erschüttert werden, so muss sich der Redner begeistert, muss sich kräftiger fühlen und wähnen als seine Zuhörer; der Redner muss ergreifen wollen durch den Gegenstand, nicht durch die Form ihn vorzutragen. Da ist's nicht Zeit an die Regel des Vortrags zu denken, an die Form desselben, diese und jene müssen ihm schon Natur geworden seyn, gegen die er nicht mehr fehlen kann. Nur an den Gegenstand muss der Redner denken, muss ihn denken und fühlen, wenn er wahr seyn will.

Leiden unsere Redner und Schauspieler an etwas grossen Mangel, so ist's an Wahrheit und Wärme. Handwerksmässige Ausübung der Kunst ist die Quelle dieses Uebels. Was kann der Redner gewähren, der, während er sprechen soll, noch auf die Gestikulation denken muss, oder mit dem Gedächtniss zu kämpfen hat? Was kann der Schauspieler leisten, der sklavisch an den Soufleurkasten gefesselt ist, oder stets an seine Toilette denkt? Ist der Redner unachtsam, so wird sich augenblicklich die Unwahrheit seines Vortrags verrathen. Ist er mit seinem Vortrage im Vortragen beschäftigt, so ist dies, wie edel auch immer, dennoch Unachtsamkeit. Mit dem Mangel an Wahrheit flieht auch die Wärme und

das Gedachteste bleibt ein schönes Monument aus Eis von Winterluft umweht, — wer hält sich gern lange dabei auf? Was erheuchelte Wärme vermag, hat freilich Garrik gelehrt, von dem man sich erzählt, dass er einmal das Alphabet, weil er den Soufleur nicht hörte und keine Pause machen durfte, so deklamirte, dass die Zuschauer, nur fühlend und nicht denkend, in Thränen zerflossen.

Um den Unterschied zwischen lyrischer, epischer und dramatischer Deklamation lebhaft fühlbar zu machen, lese man drei, ihre Art sehr streng bezeichnende Gedichte nach einander:

Die Frühlingsfeier, von Klopstock;
Den Taucher, von Schiller und
Den Monolog des Leicester aus Maria Stuart, von Schiller.

Die Frühlingsfeier.

Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts,
Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten!
Halleluja! Halleluja! Der Tropfen am Eimer
Rann aus der Hand des Allmächtigen auch!

Da der Hand des Allmächtigen
Die grösseren Erden entquollen,
Die Ströme des Lichts rauschten, und Siebengestirne wurden,
Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Da ein Strom des Lichts rauscht' und unsre Sonne wurde!
Ein Wogensturz sich stürzte wie vom Felsen
Der Wolk' herab, und den Orion gürtete,
Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Wer sind die tausendmal Tausend, wer die Myriaden alle,
Welche den Tropfen bewohnen, und bewohnten? und wer bin ich?
Halleluja dem Schaffenden! mehr wie die Erden, die quollen!
Mehr, wie die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammenströmten!

Aber du Frühlingswürmchen,
Das grünlich golden neben mir spielt,
Du lebst; und bist vielleicht
Ach, nicht unsterblich!

Ich bin herausgegangen anzubeten,
Und ich weine? Vergieb, vergieb
Auch diese Thräne dem Endlichen,
O du, der seyn wird!

Du wirst die Zweifel alle mir enthüllen,
O du, der mich durch das dunkle Thal

Des Todes führen wird! Ich lerne dann,
Ob eine Seele das goldene Würmchen hatte.

Bist du nur gebildeter Staub,
Sohn des May's, so werde denn
Wieder verfliegender Staub,
Oder was sonst der Ewige will!

Ergeuss von neuem du, mein Auge,
Freudenthränen!
Du, meine Harfe,
Preise den Herrn!

Umwunden wieder, mit Palmen
Ist meine Harf' umwunden! ich singe dem Herrn!
Hier steh' ich. Rund um mich
Ist Alles Allmacht! und Wunder Alles!

Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an,
Denn du!
Namenloser, du!
Schufest sie!

Lüfte, die um mich weh'n, und sanfte Kühlung
Auf mein glühendes Angesicht hauchen,
Euch, wunderbare Lüfte,
Sandte der Herr! der Unendliche!

Aber jetzt werden sie still, kaum athmen sie;
Die Morgensonne wird schwül!
Wolken strömen herauf!
Sichtbar ist, der kommt, der Ewige!

Nun schweben sie, rauschen sie, wirbeln die Winde!

Wie beugt sich der Wald! wie hebt sich der Strom!
Sichtbar, wie du es Sterblichen seyn kannst,
Ja, das bist du, sichtbar, Unendlicher!

Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich
Falle nicht auf mein Angesicht?
Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!
Du Naher! erbarme dich meiner!

Zürnest du, Herr,
Weil Nacht dein Gewand ist?
Diese Nacht ist Segen der Erde
Vater, du zürnest nicht!

Sie kommt, Erfrischung auszuschütten,
Ueber den stärkenden Halm!
Ueber die herzerfreuende Traube!
Vater, du zürnest nicht!

Alles ist still vor dir, du Naher!
Rings umher ist Alles still!
Auch das Würmchen mit Golde bedeckt, merkt auf!
Ist es vielleicht nicht seelenlos? ist es unsterblich?

Ach, vermöcht' ich dich, Herr, wie ich dürste, zu preisen!
Immer herrlicher offenbarest du dich!
Immer dunkler wird die Nacht um dich,
Und voller von Segen!

Seht ihr den Zeugen des Nahen, den zückenden Strahl?
Hört ihr Jehova's Donner?
Hört ihr ihn? hört ihr ihn,
Den erschütternden Donner des Herrn?

Herr! Herr! Gott!
Barmherzig und gnädig!
Angebetet, gepriesen
Sey dein herrlicher Name!

Und die Gewitterwinde? sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen! wie sie mit lauter Woge den Wald durchströmen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.

Seht ihr den neuen Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?
Hört ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft: Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft.

Aber nicht unsre Hütte.
Unser Vater gebot
Seinem Verderber,
Vor unsrer Hütte vorüber zu gehn!

Ach, schon rauscht, schon rauscht
Himmel und Erde vom gnädigen Regen!
Nun ist, wie dürstete sie! die Erde erquickt,
Und der Himmel der Segensfüll' entlastet!

Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter,
In stillem, sanften Säuseln
Kommt Jehova,
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!

Der Taucher.

Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp,
Zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldnen Becher werf' ich hinab,
Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.
Wer mir den Becher kann wieder zeigen,
Er mag ihn behalten, er ist sein eigen.

Der König spricht es und wirft von der Höh'
Der Klippe, die schroff und steil
Hinaushängt in die unendliche See,
Den Becher in der Charybde Geheul.
Wer ist der Beherzte, ich frage wieder,
Zu tauchen in diese Tiefe nieder?

Und die Ritter, die Knappen um ihn her,
Vernehmen's und schweigen still,
Sehen hinab in das wilde Meer,
Und keiner den Becher gewinnen will.
Und der König zum drittenmal wieder fraget:
Ist keiner, der sich hinunter waget?

Doch Alles noch stumm bleibt wie zuvor,
Und ein Edelknecht, sanft und keck,
Tritt aus der Knappen zagendem Chor,
Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,
Und alle die Männer umher und Frauen
Auf den herrlichen Jüngling verwundernd schauen.

Und wie er tritt an des Felsen Hang,
Und blickt in den Schlund hinab,
Die Wasser, die sie hinunter schlang,
Die Charybde jetzt brüllend wiedergab,

Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoosse.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel sprützet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebähren.

Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
Und schwarz aus dem weissen Schaum
Klafft hinunter ein gähnender Spalt,
Grundlos als ging's in den Höllenraum,
Und reissend sieht man die brandenden Wogen
Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

Jetzt schnell, eh' die Brandung wiederkehrt,
Der Jüngling sich Gott befiehlt,
Und — ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört,
Und schon hat ihn der Wirbel hinweggespült;
Und geheimnissvoll über dem kühnen Schwimmer
Schliesst sich der Rachen, er zeigt sich nimmer.

Und stille wird's über dem Wasserschlund,
In der Tiefe nur brauset es hohl,
Und bebend hört man von Mund zu Mund:
Hochherziger Jüngling, fahre wohl!
Und hohler und hohler hört man's heulen,
Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen.

Und wärf'st du die Krone selber hinein,
Und sprächst: wer mir bringet die Kron'
Er soll sie tragen und König seyn,

Mich gelüstet nicht nach dem theuren Lohn.
Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das erzählt keine lebende, glückliche Seele.

Wohl manches Fahrzeug vom Strudel gefasst,
Schoss jäh' in die Tiefe hinab,
Doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast
Hervor aus dem alles verschlingenden Grab —
Und heller und heller, wie Sturmes Sausen
Hört man's näher und immer näher brausen.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel sprützet der dampfende Gischt,
Und Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt,
Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzt es, brüllend dem finstern Schoose.

Und sieh'! aus dem finster flutenden Schoos,
Da hebet sich's schwanenweiss,
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird blos
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiss,
Und er ist's, und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Und athmete lang' und athmete tief,
Und begrüsste das himmlische Licht.
Mit Frohlocken es einer dem andern rief:
Er lebt! Er ist da! Es behielt ihn nicht.
Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle
Hat der Brave gerettet die lebende Seele.

Und er kommt, es umringt ihn die jubelnde Schaar,
Zu des Königs Füssen er sinkt,
Den Becher reicht er ihm knieend dar,

Und der König der lieblichen Tochter winkt,
Die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,
Und der Jüngling sich also zum König wandte:

Lang' lebe der König! Es freue sich,
Wer da athmet im rosigten Licht!
Da unten aber ist's fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

Es riss mich hinunter blitzesschnell,
Da stürzt' mir aus felsigtem Schacht,
Wildflutend entgegen ein reissender Quell,
Mich packte des Doppelstrom's wüthende Macht.
Und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen
Trieb mich's um, ich konnte nicht widerstehen.

Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief,
In der höchsten schrecklichen Noth,
Aus der Tiefe ragend ein Felsenriff,
Das erfasst' ich behend und entrann dem Tod,
Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen,
Sonst wär' er ins Bodenlose gefallen.

Denn unter mir lag's noch Bergetief,
In purpurner Finsterniss da,
Und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,
Das Auge mit Schaudern hinunter sah',
Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen.

Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch
Zu scheusslichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,

Des Hammers greuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne.

Und da hing ich und war's mir mit Grausen bewusst,
Von der menschlichen Hülfe so weit
Unter Larven die einzige, fühlende Brust,
Allein in der grässlichen Einsamkeit.
Tief unter dem Schall der menschlichen Rede
Bei den Ungeheuern der traurigen Oede.

Und schaudernd dacht' ich's, da kroch's heran,
Regte hundert Gelenke zugleich,
Will schnappen nach mir, in des Schreckens Wahn
Lass ich los der Koralle umklammerten Zweig,
Gleich fasst mich der Strudel mit rasendem Tohen,
Doch es war mir zum Heil, er riss mit nach oben.

Der König darob sich verwundert schier,
Und spricht: Der Becher ist dein,
Und diesen Ring noch bestimm' ich dir,
Geschmückt mit dem köstlichsten Edelgestein,
Versuchst du's noch einmal und bringst mir Kunde,
Was du sahst auf des Meeres tief unterstem Grunde!

Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
Und mit schmeichelndem Munde sie fleht:
Lasst Vater genug seyn das grausame Spiel,
Er hat euch bestanden, was keiner besteht,
Und, könnt ihr des Herzens Gelüsten nicht zähmen,
So mögen die Ritter den Knappen beschämen.

Drauf der König greift nach dem Becher schnell,
In den Strudel ihn schleudert hinein,
Und schaffst du den Becher mir wieder zur Stell',

So sollst du der trefflichste Ritter mir seyn,
Und sollst sie als Ehgemahl heut noch umarmen,
Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen.

Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt,
Und es blitzt aus den Augen ihm kühn,
Und er siehet erröthen die schöne Gestalt,
Und sieht sie erbleichen und sinken hin;
Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,
Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall,
Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,
Es kommen, es kommen die Wasser all,
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Leicester.

Ich lebe noch? Ich trag es, noch zu leben?
Stürzt dieses Dach nicht sein Gewicht auf mich?
Thut sich kein Schlund auf, das elendeste
Der Wesen zu verschlingen? Was hab' ich
Verloren! Welche Perle warf ich hin!
Welch Glück der Himmel hab' ich weggeschleudert!
— Sie geht dahin, ein schon verklärter Geist,
Und mir bleibt die Verzweiflung der Verdammten.
— Wo ist mein Vorsatz hin, mit dem ich kam,
Des Herzens Stimme fühllos zu ersticken,
Ihr fallend Haupt zu seh'n mit unbewegten Blicken?
Weckt mir ihr Anblick die erstorbne Schaam?
Muss sie im Tod mit Liebesbanden mich umstricken?

— Verworfener, dir steht es nicht mehr an,
In zartem Mitleid weibisch hinzuschmelzen,
Der Liebe Glück liegt nicht auf deiner Bahn,
Mit einem eh'rnen Harnisch angethan,
Sey deine Brust, die Stirne sey ein Felsen!
Willst du den Preis der Schandthat nicht verlieren,
Dreist musst du sie behaupten und vollführen!
Verstumme Mitleid, Augen, werdet Stein,
Ich seh' sie fallen, ich will Zeuge seyn.

(Er geht mit entschlossnem Schritt der Thür zu, durch welche Maria gegangen, bleibt auf der Mitte des Weges stehen.)

Umsonst! Umsonst! Mich fasst der Hölle Grauen,
Ich kann, ich kann das Schreckliche nicht schauen,
Kann sie nicht sterben sehen — Horch! Was war das?
Sie sind schon unten — Unter meinen Füssen
Bereitet sich das fürchterliche Werk.
Ich höre Stimmen — Fort! Hinweg! Hinweg
Aus diesem Haus des Schreckens und des Todes!

(Er will durch eine andre Thür entfliehen, findet sie aber verschlossen, und fährt zurück.)

Wie? Fesselt mich ein Gott an diesen Boden?
Muss ich anhören, was mir anzuschauen graut?
Die Stimme des Dechanten — Er ermahnt sie: —
— Sie unterbricht ihn — Horch! — Laut betet sie —
Mit fester Stimme — Es wird still — Ganz still!
Nur schluchzen hör' ich, und die Weiber weinen —
Sie wird entkleidet — Horch! Der Schemel wird
Gerückt — Sie kniet auf's Kissen — legt das Haupt —

Die Vorträge des Kanzel-Redners unterscheiden sich wesentlich von den Reden des Advokaten im Gerichtshofe, oder des Sprechers im Parlament, weil Spott, Witz und Laune die Kanzel nicht betreten dürfen. Der Kanzel-Vortrag hat nicht Lehre allein zum Zweck, sondern auch Gottesdienst, fromme Huldigung! Gegenstand, Ort und Zweck der Versammlung fodern also von dem Kanzel-Redner durchaus nur die Stimmung des lyrischen Deklamators. Was die epische und dramatische Deklamation erlauben, muss ihm eben so fern bleiben, als was sie fodern. Der Vortrag des Kanzel-Redners erlaubt den warmen Eifer des, mit Abscheu gegen das Laster erfüllten Gemüthes, aber Spott, er werde noch so edel gehalten, er bezwecke, was er wolle, bleibt unedel, und, aus dem Grunde unter der Würde des Kanzel-Redners. Hier kommt es vor allem neben der Wärme, auf Klarheit des Vortrags an, aber diese Klarheit soll nicht Bestechung des Verstandes werden, nicht durch viele scharfe Gegensätze, nicht durch viele Akzente punktirt werden, denn im Augenblick, wo dies geschieht, fällt der zweite Zweck der Predigt, Gottesverehrung weg, und es entsteht Katheder-Vortrag. Man sagt gemeiniglich: der Geistliche soll seinen Vortrag sehr ruhig anfangen, so fodert es die Würde des Gegenstandes! Warum aber sollte uns der Geistliche nicht mit einem Male in die Mitte seines Vorhabens füh-

ren, hier beginnen, mit Wärme und Begeisterung beginnen dürfen, und uns nun wieder zurück zur Ruhe führen? Nicht hierin, nicht in der Gestikulation liegt das Theatralische einer Predigt, sondern dieses geht aus den einzelnen Wendungen des Gemüthes hervor, so bald nämlich der Prediger einen oder den andern seiner Hauptzwecke, Lehre und Gottesverehrung, aus dem Auge verliert, und noch wird es minder störend seyn, wenn der Geistliche nur betet, als es ganz von ihm zurückstösst, wenn er ganz in die kalte Katheder-Lehrart verfällt.

In allem verschieden von dem Kanzel-Vortrage, sagte ich, ist der Vortrag des Advokaten oder Parlament-Redners. Hier ist von Menschen vor Menschen die Rede, ja sogar, vom Kampfe derselben, werde dieser auch um die höchsten Güter des Menschen, um Recht und Ehre gekämpft. Hier ist Klarheit freilich auch der Hauptzweck des Vortrags, aber diese so lebendig darzustellen, dass sie sich dem Gedächtnisse des hörenden Richters unauslöschlich einpräge, dass jeder Schein, jede Einhüllung in Einzelheiten verschwinde und immer der Standpunkt der Beurtheilung ins Auge gefasst werde, dies gebietet durchaus, die Schärfe des Geistes der Wirkung auf das Gemüth vorausgehen zu lassen. In der Ueberlegenheit des Geistes liegt hier die Klarheit, darum zeigt der Advokat die Blösse seines Gegners, so weit er keine Injurie

begeht. Er darf alle Gefühle eines Kämpfers hegen und, in gewissem Grade, laut werden lassen, denn es wird gekämpft. Der Volksredner der Alten wollte das Gemüth nicht nur ergreifen, nicht blos Rührung hervorbringen, sondern auch Entschluss des Haufens erwecken, und dies bald durch Klarheit der Wahrheit, bald leider durch Gewinnung des Verstandes und des Herzens, erreichen, also oft durch Witz, der von dem Haufen für Kraft gehalten wird. Der Volksredner drängte daher seinen Witz, und selbst das, wodurch er rühren wollte, so kurz zusammen wie möglich, hatte immer nur ein Ziel gleichsam, nach welchem er stach, wie Kämpfer auch immer sich das Herz suchen! Kein Dichter hat den Volks-Rednergeist des Alterthums so herauszuheben verstanden, als Shakespear. Man lese die beiden Reden, des Brutus und Antonius in seiner Tragödie: Julius Cäsar, übersetzt von A. W. Schlegel.

Brutus.

Seyd ruhig bis zum Schluss.

Römer! Mitbürger! Freunde! Hört mich meine Sache führen und seyd still, damit ihr hören möget. Glaubt mir um meiner Ehre willen, und hegt Achtung vor meiner Ehre, damit ihr glauben mögt. Richtet mich nach eurer Weisheit, und weckt eure Sinne, um desto besser urtheilen zu können. Ist jemand in dieser Versammlung irgend ein herzlicher

Freund Cäsars, dem sage ich: des Brutus Liebe zum Cäsar war nicht geringer als seine. Wenn dieser Freund dann frägt, warum Brutus gegen Cäsar aufstand, ist dies meine Antwort: nicht, weil ich Cäsarn weniger liebte, sondern weil ich Rom mehr liebte. Wollet ihr lieber, Cäsar lebte und ihr stürbet alle als Sklaven, als dass Cäsar todt ist, damit ihr alle lebet wie freye Männer? Weil Cäsar mich liebte, wein' ich um ihn, weil er glücklich war, freue ich mich, weil er tapfer war, ehr' ich ihn, aber weil er herrschsüchtig war, erschlug ich ihn. Also Thränen für seine Liebe, Freude für sein Glück, Ehre für seine Tapferkeit, und Tod für seine Herrschsucht. Wer ist hier so niedrig gesinnt, dass er ein Knecht seyn möchte? Ist es jemand, er rede, denn ihn habe ich beleidigt. Wer ist hier so roh, dass er nicht wünschte, ein Römer zu seyn? Ist es jemand, er rede, denn ihn habe ich beleidigt. Ich halte inne um Antwort zu hören.

Bürger. (Verschiedene Stimmen auf einmal.)

Niemand, Brutus, niemand.

Brutus.

Dann habe ich niemand beleidigt. Ich that Cäsarn nichts, als was ihr dem Brutus thun würdet. Die Untersuchung über seinen Tod ist im Capitol aufgezeichnet: Sein Ruhm nicht geschmälert, wo er Verdienste hatte, seine Vergehen nicht übertrieben, für die er den Tod gelitten.

(Antonius und andre treten auf mit Cäsars Leiche.)

Hier kommt seine Leiche, vom Mark Anton betrauert, der, ob er schon keinen Theil an seinem Tode hatte, die Wohlthat seines Sterbens, einen Platz im gemeinen Wesen, geniessen wird. Wer von euch wird es nicht? Hiermit trete ich ab: wie ich meinen besten Freund für das Wohl Roms erschlug, so

habe ich denselben Dolch für mich selbst, wenn es dem Vaterlande gefällt, meinen Tod zu bedürfen.

Antonius.

Mitbürger! Freunde! Römer! hört mich an:
Begraben will ich Cäsarn, nicht ihn preisen.
Was Menschen übles thun, das überlebt sie,
Das Gute wird mit ihnen oft begraben.
So sey es auch mit Cäsarn! Der edle Brutus
Hat euch gesagt, dass er voll Herrschsucht war,
Und war er das, so war's ein schwer Vergehn,
Und schwer hat Cäsar auch dafür gebüsst.
Hier, mit des Brutus Willen und der Andern,
(Denn Brutus ist ein ehrenwerther Mann,
Das sind sie alle, alle ehrenwerth)
Komm ich bei Cäsars Leichenzug zu reden.
Er war mein Freund, war mir gerecht und treu,
Doch Brutus sagt, dass er voll Herrschsucht war,
Und Brutus ist ein ehrenwerther Mann.
Er brachte viel Gefangne heim nach Rom,
Wofür das Lösegeld den Schatz gefüllt.
Sah das der Herrschsucht wohl am Cäsar gleich?
Wenn Arme zu ihm schrie'n, so weinte Cäsar:
Die Herrschsucht sollt' aus härterm Stoff bestehn.
Doch Brutus sagt, dass er voll Herrschsucht war,
Und Brutus ist ein ehrenwerther Mann.
Ihr alle sah't, wie am Cupercus-Fest
Ich dreimal ihm die Königskrone bot,
Die dreimal er verweigert. War das Herrschsucht?
Doch Brutus sagt, dass er voll Herrschsucht war,
Und ist gewiss ein ehrenwerther Mann.
Ich will, was Brutus sprach, nicht widerlegen,
Ich spreche hier von dem nur, was ich weiss.

Ihr liebtet all' ihn einst nicht ohne Grund!
Was für ein Grund wehrt euch, um ihn zu trauern?
O Urtheil, du entflohst zum blöden Vieh,
Der Mensch ward unvernünftig! Habt Geduld!
Mein Herz ist in dem Sarge hier beim Cäsar,
Und ich muss schweigen, bis es mir zurückkommt.

Mögen die Bemerkungen über Deklamation, welche hier mitgetheilt wurden, dazu beitragen, das regellose Umherschweifen der Rede-Künstler zu verbannen, den Wahn zu tödten, dass nur behagliches und gemüthliches Sprechen ohne Gesetz Wirkung hervorbringe, und mögen sie erweisen, dass die gemüthliche Sprache nur erst mit jenen Gesetzen gepaart, auf das edelste Gemüth gleich tief, wie auf das rohere wirkt. Wie der Rhythmus dem Ungebildetern nichts ist, und die Prosa eben so tief auf ihn wirkt als der Vers, so auch die regellose Deklamation. Aber der höhere Mensch fodert ausser der Gemüthlichkeit noch schönen Vers, und so verhält es sich auch mit der Deklamation.

Berichtigungen.

1) Durch den Verfasser veranlasst:
Bisweilen ist die Anrede an die Zuhörer stehen geblieben.

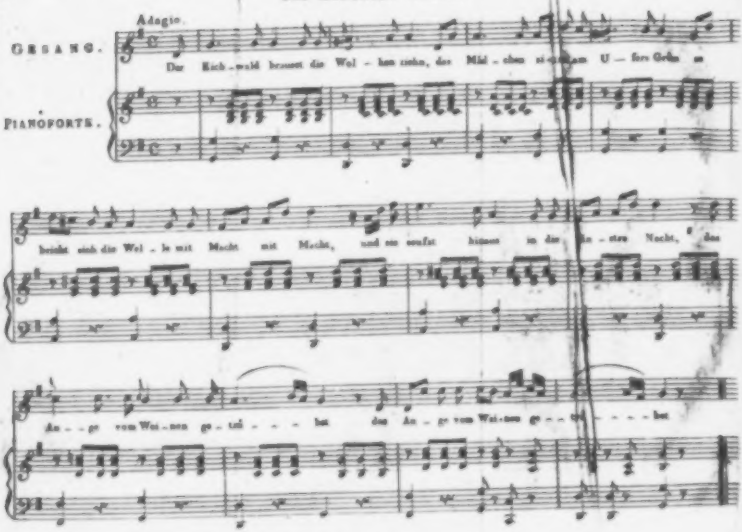
2) Durch den Wechsel der Korrektoren veranlasst:
a) Die Verba: meynen und seyn sind bisweilen wie die ähnlichen Pronomina meinen und sein gedruckt worden.
b) ß und ss sind nicht konsequent geschrieben.
c) c und ch, wo sie wie k oder z klingen, sind in nationalisierten Worten nicht immer in k und z verwandelt worden. Ich schreibe: Oktave, Objektivität, objektiv, Akkord, Sekunde, Krescendo, Dekrescendo, Deklamation, Monokord, Akzent, Karakter, Chor, Szene u. s. w.
d) Das Wort Forte hat ein paarmal fehlerhaft ein é empfangen.
e) Bisweilen steht ging statt gieng, wol statt wohl, befördern statt befodern, Worte statt Wörter und umgekehrt.
f) Die Idylle: Chloe, hätte, als Beispiel, kleinern Druck empfangen müssen, auch ist in der Proportion der Ueberschriften häufig gefehlt worden.
g) Seite 284 ist eine Anmerkung nicht abgedruckt worden. Ihr Inhalt ist: das Wort Salgar kann im Vorzuge getrennt werden.

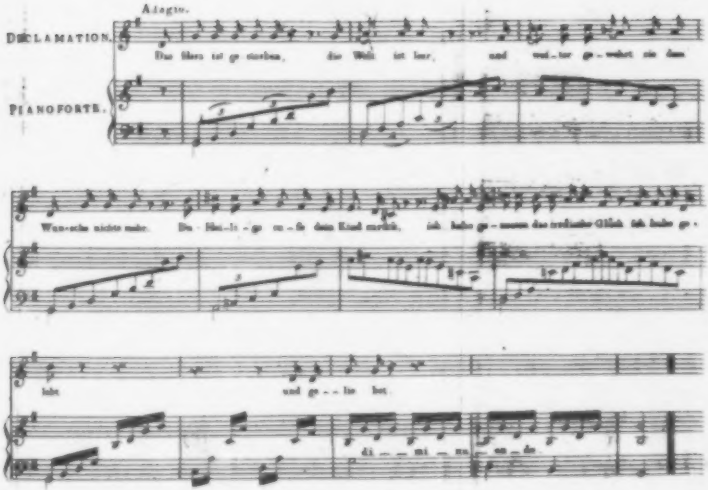
3) Wahre Druckfehler:

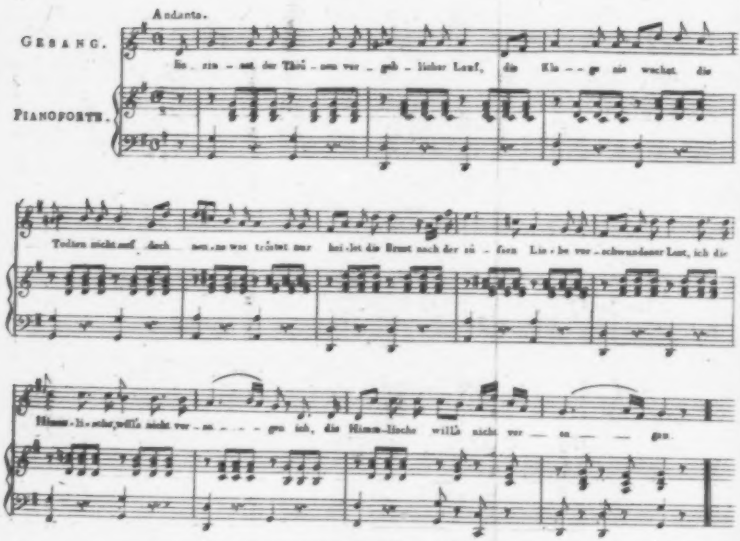
Seite	10	Zeile	13	v. u.	nach: wissen setze ,
—	12	—	6	— o.	st. Hendel s. Handel.
—	32	—	9	— o.	— Beugung s. Beugungen.
—	50	—	2	— u.	— auch s. auch.
—	52	—	8	— u.	— eder s. jeder.
—	56	—	4	— o.	— Gesangton s. Gesangton.
—	58	—	15	— u.	— Sängers s. Sangrs.
—	70	—	11	— u.	nach seiner, durchstreiche der.
—	94	—	11	— u.	st. géen s. ge'en.

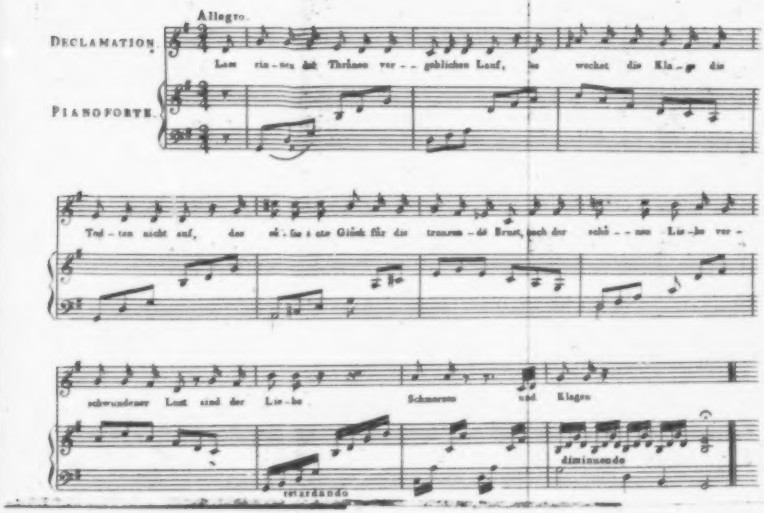
Seite	106	Zeile	8	v.	o.	st. dumpfen s. dumpfem.
—	172	—	13	—	o.	— in s. im.
—	134	—	6	—	o.	durchstreiche: oich.
—	152	—	12	—	u.	st. Segen s. segne.
—	189	—	2	—	o.	— Der s. Den.
—	191	—	5	—	o.	nach Tod s. ist.
—	196	—	4	—	u.	st. da s. dann.
—	208	—	10	—	o.	nach Wo setze ?
—	218	—	4	—	u.	st. vor s. von.
—	221	—	11	—	o.	— geschlachtet s. geschlachtet.
—	238	—	10	—	u.	— wann s. wenn.
—	257	—	3	—	o	— danken s. denken.
—	260	—	15	—	o.	nach ruhet durchstreiche ,
—	269	—	2	—	u.	st. Das koset s. Das toset.

DES MÄDCHENS KLAGE.




Allegro.
DECLAMATION.
PIANOFORTE.
Du Hier ist ge storben, die Welt ist leer, und ver-lor ge-wehrt nie dem
Wun-sche nichts mehr. Du Hei-li-ge nie-de dein Kind merkich, ich habe ge-nossen das irrdischer Glück ich habe ge-
lebt und ge-lit-ten hat
di-mi-nu-en-do


Andante.
Gesang.
Pianoforte.
Ei - nen - sam der Thrä - nen ver - geb - licher Lauf, die Kla - ge nie wachet die
Todten nicht auf, doch nein, nein was tröstet mir bei - let die Brust nach der sü - ßen Lie - be ver - schwundener Lust, ich die
Himm - li - sche, will's nicht ver - ge - hen ich, die Himm - lische will's nicht ver — ge — hen.


Allegro.
Declamation.
Pianoforte.
Lass rin - nen die Thränen vor - - gebliebnen Lauf, bis wachet die Kla - ge die
Tod - ten nicht auf, das sü - ße - ste Glück für das trauern - de Brust, noch der schö - - nen Lie - be ver -
schwundener Lust sind der Lie - be Schmerzen und Klagen
retardando
diminuendo

DAS FREMDLINGS ABENDLIED.

Andante.

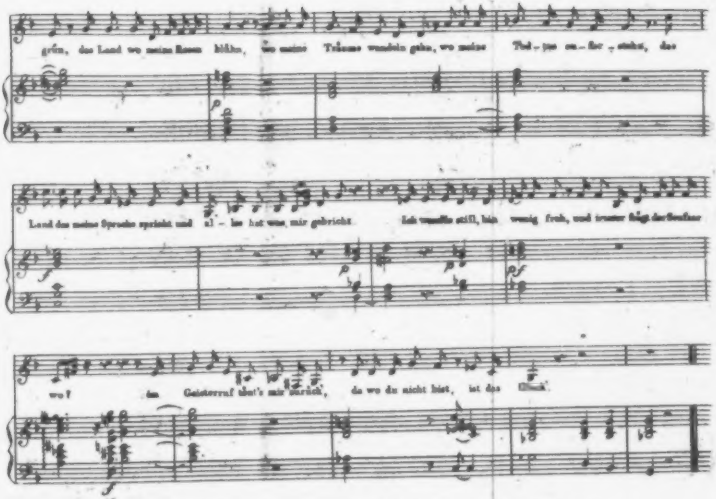
DECLAMATION.

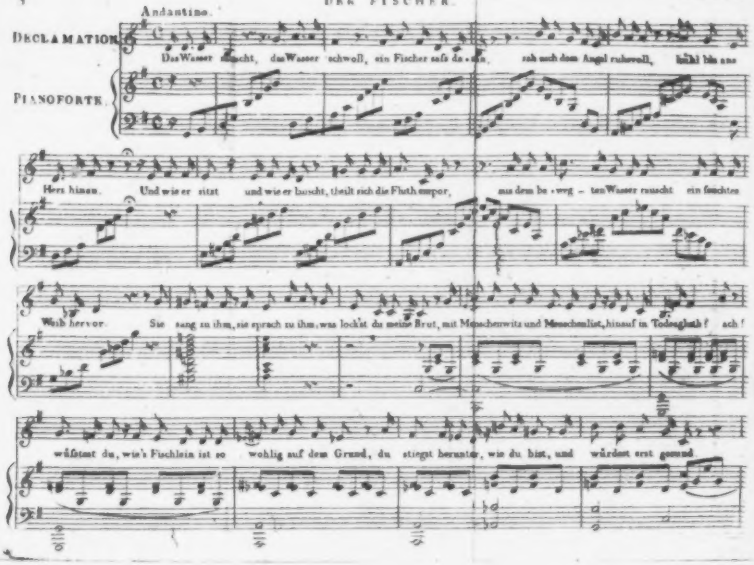
Ich komme vom Ge - birge her, es dampft das Thal, es wogt das Meer, ich wandle still hin wenig

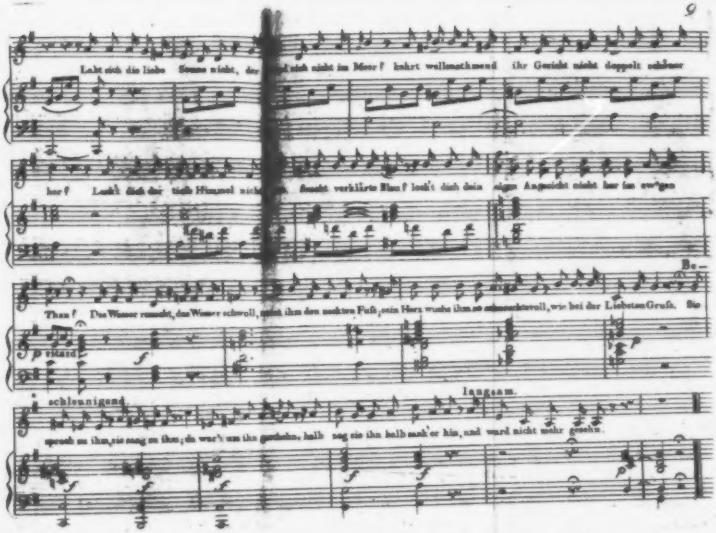
PIANOFORTE.

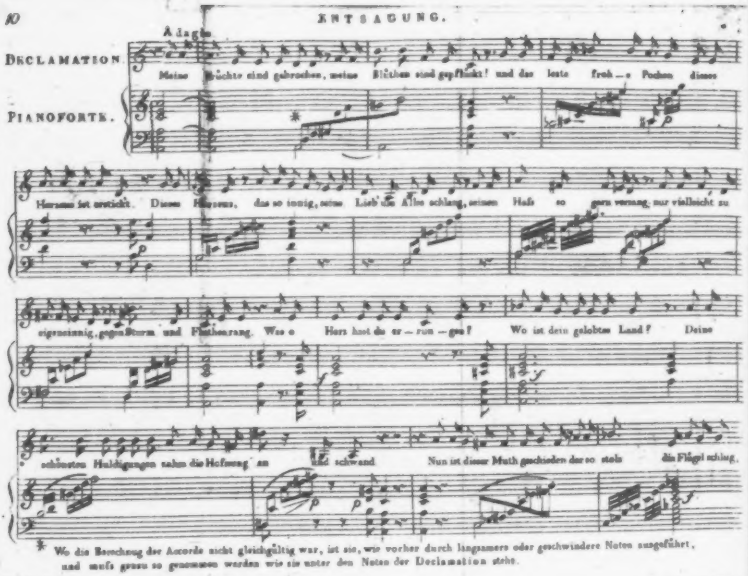
froh und immer frägt der Seufzer wo? Die Sonne drückt mich hier so kalt die Blüthe welkt, das Leben alt, und was sie rothen leerer

Schnell ich, ich bin ein Fremdling über all. Wo hast du mein geliebtes Land? gedacht, doch nie gekannt. Das Land, das Land so hoffnungs -

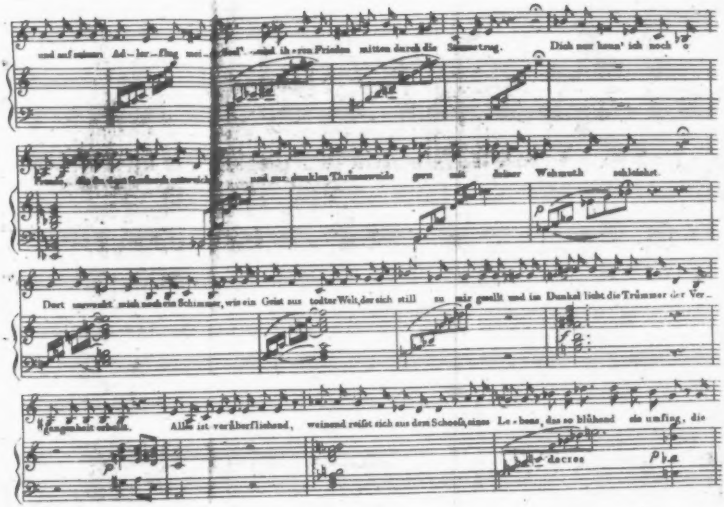

grün, das Land wo meine Rosen blühn, wo meine Träume wandeln gehn, wo meine Tod - ten auf - stehn, das
Land das meine Sprache spricht und al - les hat was mir gebricht. Ich wandle still, bin wenig froh, und immer klagt der Seufzer
wo? Im Geisterruf klirrt's mir darein, da wo du nicht bist, ist das Glück.


Andantino.
DECLAMATION
PIANOFORTE
Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, ein Fischer sass da - ran,
sah nach dem Angel ruhevoll, kühl bis ans
Herz hinan. Und wie er sitzt und wie er lauscht, theilt sich die Fluth empor,
aus dem be - weg - ten Wasser rauscht ein feuchtes
Weib hervor. Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm, was lockst du meine Brut, mit Menschenwitz und Menschenlist, hinauf in Todesglueh? ach!
wärst du, wie's Fischlein ist so wohlig auf dem Grund, du stiegst herunter, wie du bist, und wärdest erst gesund

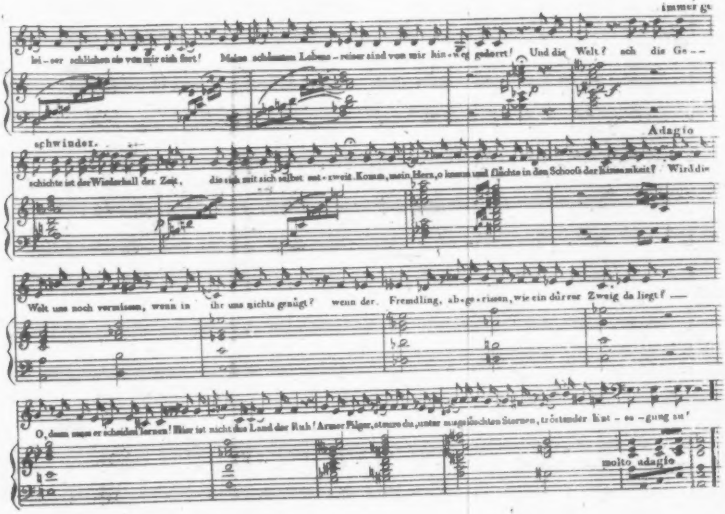

Lalt sich die liebe Sonne nicht, der
steht nicht im Meer? kehrt wellenathmend ihr Gesicht nicht doppelt schöner
her? Lacht dich der tiefe Himmel nicht,
dunkelt verklärte Flur? lockt dich dein eigen Angesicht nicht her im ewigen
Thau? Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, netzt ihm den nackten Fuß, sein Herz wurde ihm so schaudervoll, wie bei der Liebsten Gruß. Sie
p staccato
schleunigend
langsam
sprach zu ihm, sie sang zu ihm; da war's um ihn geschehn, halb zog sie ihn halb sank er hin, und ward nicht mehr gesehn.

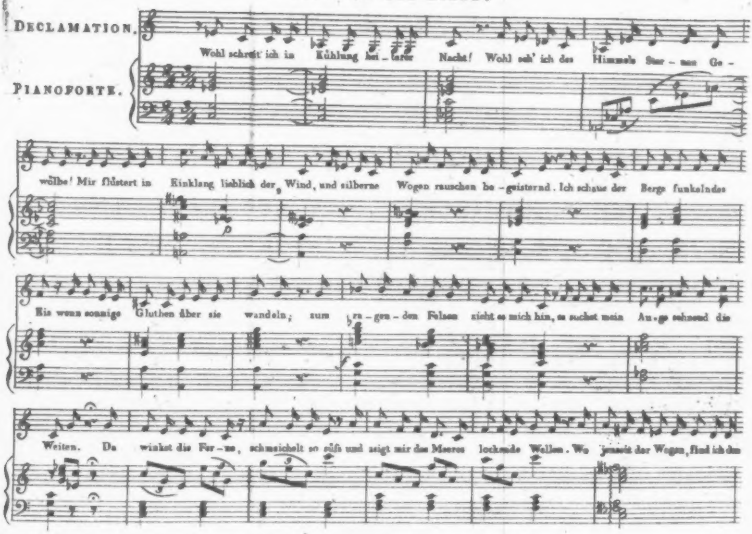


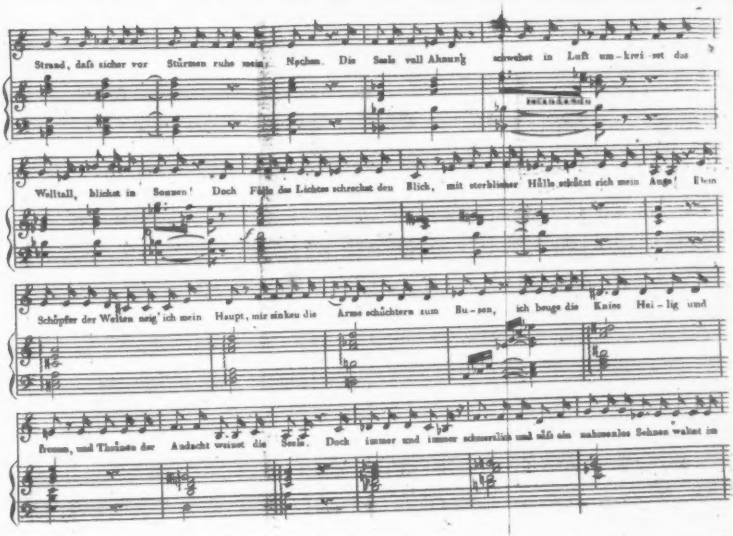
* Wo die Bezeichnung der Accorde nicht gleichgültig war, ist sie, wie vorher durch langsamere oder geschwindere Noten ausgeführt, und muss genau so genommen werden wie sie unter den Noten der Declamation steht.

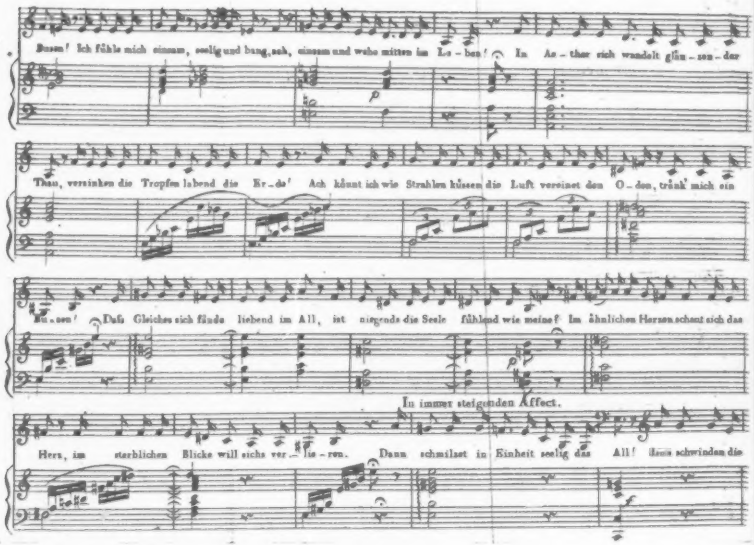

und auf seinem Ad-ler-flug mit
mich ih-rem Frieden mitten durch die Stürme trug.
Dich nur kann' ich noch
und zur dunklen Thränenweide
gern mit deiner Wehmuth
Dort umweht mich noch ein Schimmer, wie ein Geist aus todter Welt, der sich still zu mir gesellt und im Dunkel liebt die Trümmer der Ver-
gangenheit erhellt.
Alles ist verüberfliehend, weinend reißt sich aus dem Schooß eines Le-bens, das so blühend sie umfing, die
decres

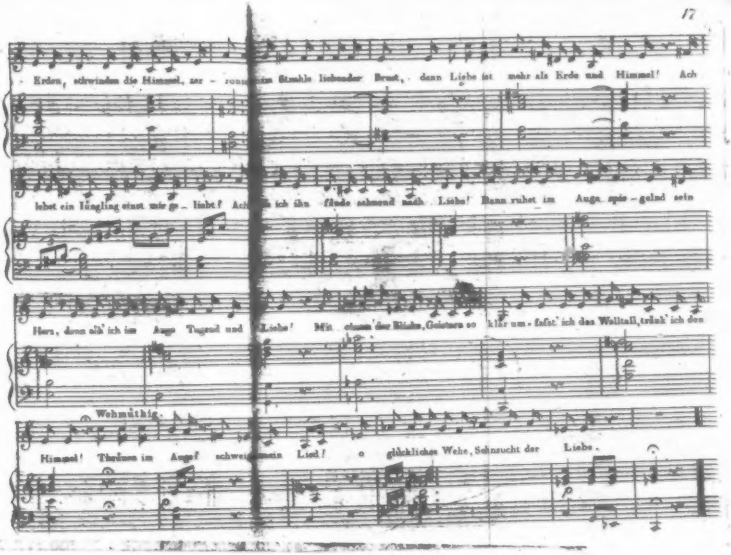
Seele los. Unter frommen Nachtigallen ist mein schönster Traum verhallt; wachend seh' ich jetzt der Wald wird, wenn seine Blätter
fallen, heller wird er, aber kalt. Über Gegendruck' und Mängel flog ich hin, mit Lust und Scherz;
alle Menschen waren Engel, alle, alle
Alles alles fühlt ich leiser, was das Leben niederdrückt, leicht befriedigt,
leicht entrückt jetzt bin ich ein we - - nig weiser, und viel weniger beglückt.
Glaub' und Hoffnung immer;


lei - der schlüpfen sie von mir sich fort! Meine schönsten Lebens - reiter sind von mir hin - weg gerirrt! Und die Welt? ach die Ge - -
schwinder.
Adagio
schichte ist der Wiederhall der Zeit, die sich mit sich selbst ent - zweit. Komm, mein Herz, o komm und flüchte in den Schooß der Einsamkeit! Wirddie
Welt uns noch vermissen, wenn in ihr uns nichts genügt? wenn der Fremdling, ab - ge - rissen, wie ein dürrer Zweig da liegt? —
O, dann mag er schneller laufen! Hier ist nicht das Land der Ruh! Armer Pilger, stumpe die, unter mageflochten Stürmen, tröstender hin - ei - gung zu!
molto adagio


DECLAMATION.
PIANOFORTE.
Wohl schreit ich in Kühlung lau - rer Nacht! Wohl seh' ich des Himmels Stur - zen Ge -
wölbe! Mir flüstert in Einklang lieblich der Wind, und silberne Wogen rauschen be - geisternd. Ich schaue der Berge funkelndes
Eis wenn sonnige Gluthen über sie wandeln; zum ra - gen - den Felsen zieht es mich hin, es suchet mein Au - ge sehnend die
Weiten. Da winket die Fer - ne, schmeichelt so süß und zeigt mir des Meeres lockende Wellen. Wo jenseit der Wogen, sind ich die


Strand, daß sicher vor Stürmen ruhe mein Nachen. Die Seele voll Ahnung schwebet in Luft um-kreist das
Welttall, blicket in Sonnen! Doch Fülle des Lichtes schrecket den Blick, mit sterblicher Hülle schützt sich mein Auge! Ehrn
Schöpfer der Welten neig' ich mein Haupt, mir sinken die Arme schüchtern zum Bu-sen, ich beuge die Kniee Hei-lig und
fromm, und Thränen der Andacht weinet die Seele. Doch immer und immer schmerzlich und süß ein nahmenlos Sehnen waltet im


Busen! Ich fühle mich einsam, seelig und bang, ach, einsam und wehe mitten im Le – ben! In Ae – ther sich wandelt glüh – san – der
Thau, versinken die Tropfen labend die Er – de! Ach könnt ich wie Strahlen küssen die Luft vereinet den O – den, tränk mich ein
Bu – sen! Daß Gleiches sich fände liebend im All, ist nirgends die Seele fühlend wie meine! Im ähnlichen Herzen schaut sich das
In immer steigenden Affect.
Herz, im sterblichen Blicke will sichs ver – lie – ren. Dann schmilzet in Einheit seelig das All! Heiss schwinden die


Erden, schwinden die Himmel, zer – rons – tem Busen liebender Brust, dann Liebe ist mehr als Erde und Himmel! Ach
liebet ein Jüngling einst mir ge – liebt! Ach – ich ihn fände schmeichelnd mich Liebe! Dann ruhet im Auge spie – gelnd sein
Herz, dann sah' ich im Auge Tugend und Liebe! Mit einem Blicke, Getöne so klar um – faßt' ich das Weltall, trank' ich den
Wehmüthig.
Himmel! Thränen im Auge! schweig mein Lied! o glückliches Wehe, Sehnsucht der Liebe.

16

I ter CHOR.

BASSE

I. Aber treff ich dich draußen im Freien, da mag der Blutige Kampf sich er-neuen da er – probe das Eisen den Muth.

2. Aber treff ich dich draußen im Freien, da mag der Blutige Kampf sich er-neuen da er – probe das Eisen den Muth.

3. Aber treff ich dich draußen im Freien, da mag der Blutige Kampf sich er-neuen da er – probe das Eisen den Muth.

4. Aber treff ich dich draußen im Freien, da mag der Blutige Kampf sich er-neuen da er – probe das Eisen den Muth.

II ter CHOR

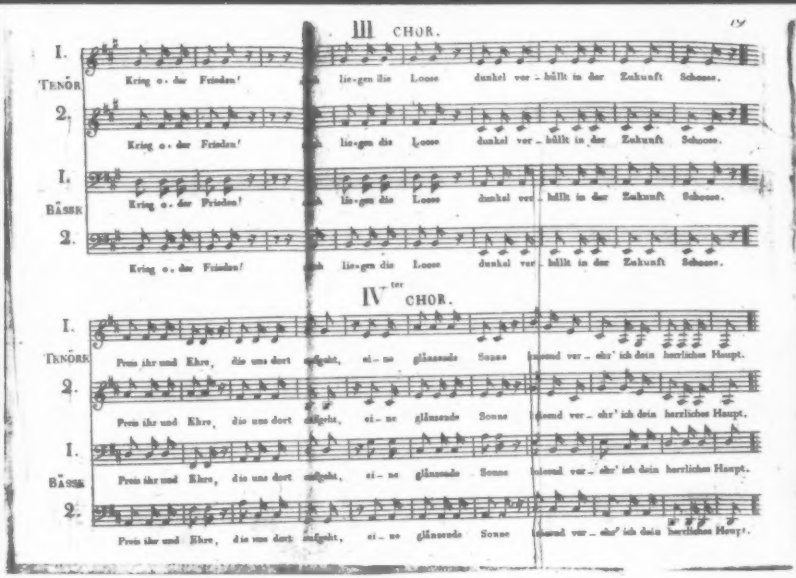
TENORE

I. Aber wir fechten ihre Schlachten, der ist kein Tapfrer, kein Ehren-mann der den Gebieter läßt ver-ach-ten.

2. Aber wir fechten ihre Schlachten, der ist kein Tapfrer, kein Ehren-mann der den Gebieter läßt ver-ach-ten.

3. Aber wir fechten ihre Schlachten, der ist kein Tapfrer, kein Ehren-mann der den Gebieter läßt ver-ach-ten.

4. Aber wir fechten ihre Schlachten, der ist kein Tapfrer, kein Ehren-mann der den Gebieter läßt ver-ach-ten.


III CHOR.
I. TENÖR
Krieg o. der Frieden! ich lie-gen die Loose dunkel ver-hüllt in der Zukunft Schooss.
2.
Krieg o. der Frieden! ich lie-gen die Loose dunkel ver-hüllt in der Zukunft Schooss.
I. BÄSSE
Krieg o. der Frieden! ich lie-gen die Loose dunkel ver-hüllt in der Zukunft Schooss.
2.
Krieg o. der Frieden! ich lie-gen die Loose dunkel ver-hüllt in der Zukunft Schooss.
IV ter CHOR.
I. TENÖRE
Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht, ei-ne glänzende Sonne leuchtend ver-ehr' ich dein herrliches Haupt.
2.
Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht, ei-ne glänzende Sonne leuchtend ver-ehr' ich dein herrliches Haupt.
I. BÄSSE
Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht, ei-ne glänzende Sonne leuchtend ver-ehr' ich dein herrliches Haupt.
2.
Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht, ei-ne glänzende Sonne leuchtend ver-ehr' ich dein herrliches Haupt.

Vorlesungen

über

Deklamation und Mimik

von

G. Freyherrn von Seckendorff,
Doktor und Professor der Philosophie und Aesthetik
am Kollegio Karolino zu Braunschweig.

Zweiter Band,

nebst

XIII. Kupfer-Tafeln.

Braunschweig 1816,

gedruckt und verlegt

bei Friedrich Vieweg.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalts-Verzeichniss

des

zweiten Bandes.

I. Einleitung in die Mimik, S. 1 bis 7.

II. Berichtigung irriger Meinungen von der Mimik, S. 7 bis 10.

III. Begriff von der Mimik, S. 10 — 12.

IV. Mimik als Wissenschaft, S. 13 — 15.

V. Mimik neben den ihr verwandten Wissenschaften, S. 15 — 18.

VI. Gebehrdung und Ton-Ausdruck ganz im Allgemeinen mit einander verglichen, S. 18 — 21.

VII. Darf Mimik als selbstständige Kunst auftreten? S. 21 — 25.

VIII. Richtungen der Mimik als selbstständige Kunst, S. 25 — 53.

a) Vom mimischen Bilde insbesondere, S. 27 — 41.

b) Von der Handlung insbesondere, S. 41 — 53.

IX. Mimik des gewöhnlichen Lebens, S. 53 — 62.

X. Zweck dieses Buches, S. 63.

XI. Können Regeln wahrhaft der Kunst nützen? S. 63 — 65.

XII. Erklärung des Zweckes für die Kunst und Folge daraus für die Wissenschaft, S. 65 — 70.

XIII. Natur der Gebehrdung, S. 71 — 251.

1) Physiognomie als Grundlage der Mimik, S. 72.

2) Allgemeines Verhältniss der Grundbildung und Gebehrdung zur Seele, S. 72 — 79.

3) Das physiognomische Verhältniss, als vorherrschend für die Mimik, S. 79 — 97.

4) Allgemeine Regeln für den Mimiker zur Ausbildung seiner Anlagen, S. 98 — 99.

5) Mass der Einwirkung der Seele auf den Körper, damit Mimik entstehe, S. 99 — 107.

6) Mimik als Nachahmerin der Physiognomik, S. 107 — 108.

7) Mimik als allgemeine Rede, S. 108 — 110.

8) Gebehrdung als Wirkung betrachtet, S. 110 — 195.

A. Von der That insbesondere, S. 113 — 120.

B. Vom Ausdruck, S. 120 — 195.

1) Allgemeine Richtung des Körpers, S. 120.

a) Vom Stehen im Allgemeinen, S. 121 — 124.

b) Vom Sitzen im Allgemeinen, S. 125 — 129.

c) Richtungen des Körpers in Stellungen als Folgen des Ausdrucks, S. 129 — 136.

d) Vom Gang, S. 136 — 158.

e) Vom Laufen, S. 158 — 160.

f) Vom Sturz und Sprung, S. 160 — 161.

g) Richtungen der Brust, des Rückens, der Achseln und des Halses, als mimisch ausdrükkend, S. 161 — 163.

h) Gemüthszustände nur als in wechselnder Bewegung erkennbar, S. 163 — 164.

2) Ausdruck der Gestikulation, S. 164 — 195.

3) Vom Miemenspiel, S. 195 — 207.

9) Allgemeine Betrachtung der ausdrucksfähigen Haupttheile in Zusammenwirkung, S. 207 — 209.

10) Zergliederung einiger Gesammt-Gemüthszustände, S. 210 — 242.

11) Vergleichung der Mimik und Deklamation in einzelnen Theilen, S. 242 — 246.

12) Affektation und Komus, S. 247.

13) Gemüth des Mimikers beim Produziren, S. 247 — 250.

XIV. Exposition des mimischen Kunstwerkes, oder Schönheit auf Mimik angewendet, S. 251 — 349.

a) Allgemeine Regeln der Exposition, S. 251 — 265.

b) Besondere Regeln der Exposition, S. 265 — 349.

1) Anmuth einzelner Körpertheile, S. 265 — 268.

2) Anmuth einer ganzen Gestalt, S. 268 — 271.

3) Anmuth der Gruppirung, S. 271 — 275.

4) Einige ziemlich gewöhnliche Fehler der theatralischen Exposition, S. 275 — 282.

5) Von der Beleuchtung, S. 282 — 295.

6) Vom Schminken des theatralischen Künstlers, S. 296 — 300.

7) Von der Bekleidung und Kostumirung im Allgemeinen, S. 300 — 349.

a) Vom Kopfschmuck insbesondere, S. 315 — 323.

b) Vom Halsschmuck insbesondere, S. 323 — 324.

c) Vom Brust- und Leibschmuck insbesondere, S. 324 — 325.

d) Vom Arm- und Handschmuck insbesondere, S. 325 — 327.

e) Von der Fussbekleidung insbesondere, S. 327 — 328.

f) Von der Waffe und dem Attribut insbesondere, S. 328 — 329.

g) Von der Drapirung insbesondere, S. 329 — 330.

α) Zeichnende Wirkung, S. 330 — 340.

β) Malende Wirkung des Mantelwurfs, S. 340 — 349.

XV. Wenige Blicke in die Geschichte der bildenden Kunst mit Rücksicht auf Mimik, S. 349 — 353.

XVI. Vom mimischen Chor, S. 353 — 354.

XVII. Weniges über die Mimik des Komikers insbesondere, S. 354 — 356.

XVIII. Vereinigung der Deklamation und Mimik, S. 357 — 381.

XIX. Schluss-Bemerkung, S. 381 — 385.

Achte Vorlesung.

Einleitung in die Mimik.

Nach dem Plane dieser Vorlesungen, welche erst die Sprache und Deklamation gesondert behandelten, sind noch zwei Haupttheile übrig. Im nächsten ist die Mimik insbesondere, im sodann folgenden sind Deklamation und Mimik, in deren Vereinigung zu betrachten.

Das Interesse, welches die Mimik erregt, ist eigenthümlicher Art und gross. Mehr, oder vielmehr inniger, heimlicher, als ein witzig ausgesprochener Gedanke erfreut es, im Blicke eines Andern zu lesen, dass er den Wink verstanden hat, den man ihm gab, dass sein Urtheil mit dem unsrigen übereinstimmt. Gebehrdet sich jemand seltsam und komisch, so muss er um sehr viel klüger und einsichtsvoller sprechen als Andere, wenn er das nachtheilige Vorurtheil bezwingen will, das ihm sein Anstand und seine

Gebehrdung zuziehen. Andere hingegen repräsentiren, wie man zu sagen pflegt, recht anständig, sie drücken wenig, aber im Ganzen einen äusserlichen Werth aus, und dies erwirbt ihnen Ansehen und Vertrauen und bringt sie wohl gar zu Amt und Würden. Kleider machen Leute, Anstand der Gebehrdung noch weit mehr! Hinter jemand, der sich das Ansehen des Vornehmen, Reichen, Einflussvollen geben kann, sucht man auch Kraft, und selbst seine Leerheit findet weit eher Entschuldigung, als die wahre Kraft dessen, der nicht seiner Gebehrdung einen gewissen Grad von Hoheit zu geben vermag.

Der Kanzelredner, der mit edelm Anstand auftritt, hat den Zuhörer schon für sich gewonnen, noch ehe er spricht; gesellt sich hierzu eine schöne Stimme, so findet er gewiss sein Publikum, verstehe man ihn auch nicht ganz. Man erbaut sich an ihm, wenn auch nicht gerade an dem, was er sagt.

Wundersam zieht uns der Taubstumme durch seine Gebehrdung an. Nicht blos die, nothwendig grössere Aufmerksamkeit, welche wir ihm schenken müssen, sondern die mehrere, sinnliche Beobachtung überhaupt erhöht dieses Interesse. Wär's Aufmerksamkeit allein, so würden wir das nämliche Interesse bei Anhörung eines Vortrags über eine abstrakte, philosophische Materie in uns wahrnehmen. Ich möchte aber das Interesse an der Gebehrdung weit eher mit dem verglei-

chen, welches physikalische Versuche und naturhistorische Beobachtungen in uns erregen. Hier spannen wir ebenfalls die Sinne, um kein Merkmal zu verlieren. Grösser als dieses wird jedoch das Interesse für den Taubstummen dadurch, dass

1) wie vollständig er sich immer durch Gebehrden ausdrücke, wir doch fühlen, die Deutlichkeit der Gebehrdung habe Grenzen, und zwar engere, als die Sprache;
2) dass wir ihn betrauern, weil er das mühsamere Mittel dem leichtern vorziehen muss;
3) dass die Ungewohnheit die Mimik zu erklären, besonders, wo sie das Wort nicht begleitet, zugleich den Reiz der Neuheit für uns hat;
4) dass wir selbst uns des Wortes enthalten müssen, um uns ihm verständlich zu machen.

Kein Wunder auch, wenn das Interesse für die Mimik im Allgemeinen gross ist, denn das Unbekannte ist immer in gewissem Grade auch neu, und beides, Neuheit und Fremdheit interessiren.

Aehnliches, wie bei dem Taubstummen, macht auch pantomimische Darstellungen anziehend, doch wird hier wiederum das Interesse dadurch gesteigert, dass wir die Freyheit des Spiels erkennen, und der Künstler, wenn er anders seinen Vortheil versteht, nicht über die Grenzen der Gebehrdung selbst hinausgeht, wodurch er uns das Bedauern erspart, welches wir dem Taubstummen schenken, der oft zugleich

kranke Töne hervorstösst, ohne diese selbst zu hören. Wenn Harlekin oder Pierrot im Ballet bisweilen ein Lachen, einen Ton der Verschmitztheit, oder Dummheit, des Schmerzes oder der Lust, ein Zungenschnalzen, oder Zwitschern hören lassen, so erinnert dies an den Taubstummen und wird dadurch entweder unangenehm, oder stört die Täuschung, denn man sagt sich, dass der Pantomime sich nur stumm stelle. In der Pantomime und im Ballet wirkt das geräuschlose, nur sichtbare Leben wundersam, und kommt nun Mannichfaltigkeit des Kostums und der Dekorationen hinzu, so ist's begreiflich, warum Darstellungen dieser Art fast noch mehr anziehen, als ein vollendetes, rezitirendes Schauspiel.

Etwas Aehnliches zeigt sich schon in dem allgemeinen Interesse, welches man zeremoniosen, pomphaften Aufzügen im wirklichen Leben schenkt. Schon der Parade-Aufzug der Soldaten auch ohne Musik zieht an. Ein Hochzeitreihn, ein Leichenzug, eine Prozession interessiren. Wenn das Geläute der Glocken in der Ferne sich erhebt, hier der religiose Zug schweigend sich fortbewegt, (bisweilen nur ein Gesang, oder ein kurzes Gebet sich in den Glockenklang mischen) so bringt unser Gemüth das Schweigen des Zuges, seine blos sichtbare Anordnung dennoch in einen eigenen Zusammenhang mit jenem Glockengetöne, unser Interesse wächst dabei, und wir wünschen den Zug an mehrern Punkten, in mehrern Beu-

gungen und auch als ein Ganzes überschauen zu können, weshalb wir ihn denn gern begleiten. Der Ausdruck im Gang, im Mienenspiel eines jeden im feierlichen Zuge, sein Anstand, seine Kleidung, seine Rangordnung bekommen Interesse für uns.

Im Allgemeinen muss aber auch ein regeres Interesse für alles angenommen werden, was sich dem Auge anbietet, weil die Vorstellungen, welche dieser Sinn gewährt, die grösste Mannichfaltigkeit an sich tragen. Diese Mannichfaltigkeit, als Mittel das Interesse zu erhöhen, zeigt sich an dem mimischen Kunstwerke als ein um so wesentlicheres Merkmal, als das Bild verschwindet, sobald wir's höchstens einige Augenblicke lang gesehen haben. Es bleibt nicht zum öftern Wiedergenuss, wie das wirkliche Gemälde oder die Bildsäule stehen.

Die Gebehrdung ist an sich so anziehend und ergreifend, dass, wie schon Engel sagte, einer, der zum ersten Male im Theater ist, zwar schwerlich so exaltirt werden wird, dass er mitten ins Spiel hinein oder den Schauspielern nachspräche; aber gewiss nimmt er unvermerkt, und im verkleinerten Maasstabe, ihre Stellungen und Gebehrden an und spielt dem Beobachter neben ihm eine ganz eigne Pantomime, gemischt aus Nachahmung und Ausdruck seiner Empfindungen über das vor, was er nachahmt.

Das Interesse an der Gebehrdung, und den

Künsten, die sich auf sie gründen, ist aber auch so leicht erregbar und so leicht zu übertreiben, dass es alsdann blind wird. Man darf annehmen, dass die Gallerie bei Ballet und Pantomime noch weit weniger Fabel und poetische Grund-Idee aufzufassen vermag als beim Schauspiel; dennoch hört man den Beifall der Gallerie nie rauschender als bei jenen Vorstellungen, und ein Ballet füllt gewiss das Haus. Es ist dieses blinde Interesse schon aus der Gesammtheit der Sinnlichkeit erklärbar. Das Auge knüpft sich an die ganze Gestalt, an das gesammte, körperliche Seyn des Darstellenden fest, und Jugend und körperliche Schönheit können nirgend lebhafter ihren Sieg feiern als gerade da. Schöne Beugungen des Körpers sind willkommener als schöne Empfindungen in Tönen und Worten ausgedrückt. Wie oft entstellt das Singen den Hals der Sängerin, wie oft das Sprechen den Schauspieler, in der Pantomime kann sich körperliche Schönheit entfalten, und das zieht mehr als den Blick an.

Mächtig genug ist das Interesse an der Gebehrdung und an denen auf sie gegründeten Künsten! Nun kommt es darauf an, ob es sich auch veredeln lasse, ob man schöner, richtiger, deutlicher im Buch der Mimik lesen zu lernen vermöge, als es vielleicht jetzt der Fall ist. Ists möglich, so mögen die nachfolgenden Untersu-

chungen zur Kenntniss und Veredelung der Mimik beitragen.

Berichtigung irriger Meynungen von der Mimik.

Es kann hier nicht von den, oft komischen Vorstellungen die Rede seyn, welche sich der Unkundige von der Mimik macht; indess bewährt es doch, wie wenig noch der Begriff von der Mimik gangbar ist, wenn der eine Mimik und Mnemonik, der andere mimische Darstellungen und physikalische Experimente mit einander verwechselt. Zum Theil liegt die Schuld solcher Verwechselung aber auch darin, dass sich der Kenner anstatt eines teutschen, des griechischen Ausdruckes bedient. Mimik heisst zu teutsch: Gebehrdung, und so giebts denn Gebehrden, (herstammend von sich gebahren, wovon noch Handgebahr im Niederteutschen *), eine Gebehrdenkunst und eine Gebehrdungswissenschaft.

Es ist in der Vorrede zum ersten Bande schon bemerkt worden, dass Mimik bisweilen belebte Plastik genannt worden ist. In dieser Erklärung ist sie weniger auf die Gebehrdung selbst

*) S. Chodins Abriss der Vortragskunst S. 102.

zurückgeführt, als auf die Benutzung derselben zur Nachahmung der Malerei und Plastik. Dies hat denn auch Veranlassung dazu gegeben, dass man eine Art der mimischen Darstellungen lebende Bilder genannt und diese mehr und mehr von der Kunst der Gebehrdung dadurch zu entfernen gesucht hat, dass man grosse Rahmen um die Bilder zog. Mit Eins, das Gesetz der plastischen und malerischen Schönheit ward Zweck, Gebehrdung das, kaum mehr erkennbare Mittel. Nicht ganz mit Unrecht stellte man diese Kunst der Schauspielkunst, wie der Plastik und Malerei selbst gegenüber. Da nun bei diesen Bildern in einiger Entfernung vom Zuschauer wenig mehr vom Leben der Gestalten zu sehen, oder dasselbe nur als Stoff erkennbar ist, so begann man augenblickliche Verwandlung der Stellungen aufzunehmen, und so gieng das lebende Bild wieder in Pantomimik über. Nimmt man unrichtig Mimik für den Artbegriff, Pantomimik für den Gattungsbegriff, wogegen sich schon das Panto sträubt, denn dieses zeigt Pantomimik als Artbegriff von dem Gattungsbegriffe Mimik an, so darf man auch Mimik eine Entwickelung der Empfindungen durch langsame, zu öfterm Stillstand gelangende Handlungen, unter dem malerischen Gesetze, nennen.

Ob Mimik bei den Alten Spezies der Pantomimik gewesen sey? Ob die Griechen lebende Bilder in Rahmen gefasst gegeben haben mögen?

Dass es doch jemand nachwiese! Die Mimen der Alten sprachen, sangen sogar zur Handlung, machten sogar mit Instrumenten selbst Musik dazu, ahmten Redner nach, tanzten u. s. w. Deutet das auf jene Unterart des lebenden Bildes? Deutet das darauf hin, dass das Gesetz der Malerei zum Zweck erhoben gewesen sey? — Mittel blieb dieses, wurde gewiss nie verletzt, aber Gebehrdung war sicher der Zweck der Mimik und diese um so mehr Gattungsbegriff und Pantomimik Artbegriff. Das ganze Schauspiel der Alten war gewiss nie, weder rezitirend noch blos pantomimisch Nachäffung der Wirklichkeit, sondern ideelle Darstellung und daher jederzeit auch malerisch.

Es ist hiernächst die vereinte Kunst des Schauspielers Mimik überhaupt genannt und diese von der Schauspielkunst unterschieden worden, als zu welcher dann nicht blos die Kunst des Schauspielers, sondern auch die Szenik (Anlage des Theaters, Dekoration, Beleuchtung, Kostum, Einwirkung der Orchester u. s. w.) gehört. Mich dünkt, dass Engel selbst dieser Meynung gewesen ist und ich glaube er hat nicht gegen den Sinn des Alterthums gefehlt. Pantomime, unter dieser Bedingung, gewährt das sprachlose Schauspiel, Mimik aber umfasst alsdann Deklamation und Gebehrdung zugleich. Allein, bei uns ordnen sich die Begriffe so unter und neben einander: Der Gattungsbegriff bleibt Dramaturgie.

Diese zerfällt in 1) dramatische Poetik, 2) Szenik, 3) Schauspielkunst. Schauspielkunst zerfällt wiederum a) in die Deklamation (oder auch Gesang), b) in die Mimik, c) in die Kostumirung.

Von weniger Kundigen ist Mimik Mienenspiel, Spiel der Gesichtszüge; Pantomime Spiel der Gesten ohne Worte; Aktion hingegen Gebehrdung als Begleiterin der Worte genannt worden. Noch andere, die nämliche Ansicht von Aktion und Pantomimik hegend, nannten Mimik die Gebehrdung, wie sie das wirkliche Leben an Thieren und Menschen zum Gegensatz der Kunst zeigt. Noch andere endlich setzen Mimik als Gebehrden-Sprache, welche Zeichen für den Verstand bildet, der Pantomimik als den Ausdruck der Empfindung durch Gebehrdung gegenüber. Jene Gebehrden-Sprache, wie vollkommen sie auch werde, kann jedoch an und für sich eben so wenig Kunst genannt werden, als irgend eine Wortsprache.

Begriff von der Mimik.

Jede sichtbare Thätigkeit des Körpers belebter Wesen, an ihn selbst betrachtet, ist Gebehrde zu nennen. Man unterscheidet zwar blos körperliche Thätigkeiten, Aeusserungen blos sinnlicher Gefühle, von solchen, welche die Seele hervorbringt, allein noch niemand hat erwiesen,

dass z. B. in dem Augenblick, wo wir niesen, nicht auch die Seele den Ausdruck ihres Bewusstseyns von diesem sinnlichen Reiz zugleich mit in die Aeusserungen desselben mische. Ist's nicht der Fall, so sind solche Aeusserungen doch von so eigenthümlicher Beschaffenheit, und wirkliche Gebehrden, dass man sie in die Lehre von der Gebehrdung, als den Inbegriff der nach Gesetzen möglichen Thätigkeiten des Körpers an ihm selbst betrachtet, aufnehmen muss. Wie aber die meisten sinnlichen Gefühle, welche sich andern sichtbar äussern, auch von der Seele selbst erregt werden und ihr als Mittel sich auszudrücken dienen, so nennt man Gebehrde in engerem Sinne jedes einzelne, an unserm Körper hervorgebrachte, sichtbare Zeichen von den Veränderungen unserer Seele; und Gebehrdung selbst heisst hiernach die sichtbare Aeusserung der Seele durch den mit ihr verbundenen Körper. Gebehrdung ist das teutsche Wort für Mimik. Für das Vermögen der Gebehrdung, für das mimische Vermögen der Seele unmittelbar, giebt's noch zur Zeit keinen Namen. Einbildungskraft nennen wir die Erfinderin, der natürlichen Zeichen sowohl der Sprache als der Mimik, und Wille wendet sie an, aber das genügt unmöglich. — Denn, kann man nicht behaupten, dass alles Leben auch Mimik als Merkmal besitze, so kann man doch sagen, dass jedes, der Mimik fähige Wesen, Seele besitzen müsse.

Kunst stammt ab von Können, und wie dieses vom Wissen verschieden ist, so auch Kunst von Wissenschaft. Gebehrdenkunst, die man auch Mimik nennt, ist daher nicht mit Gebehrdungswissenschaft, die ebenfalls Mimik heisst, zu verwechseln. Letztere lehrt die Gesetze kennen, nach denen die Seele sich durch Gebehrden ausdrückt, erstere wendet die Gebehrden zur Hervorbringung des Schönen an. Aus der Gebehrdung endlich geht auch die Gebehrdensprache, als Beschreibung durch solche Gebehrden hervor, welche nicht sowohl Ausdruck und wahre Bilder, als vielmehr blose Karaktere und Chiffern sind, so zusammenhängend, wie Worte sich zu Sätzen vereinigen, wodurch sogar die Gebehrdensprache Wortbegriffe ergänzt und erweckt. Mimik, als Kunst betrachtet, wird im weitesten Sinne mit der Deklamation und Sprechkunst überhaupt verbunden und durch diese Vereinigung bildet sich die äusserliche, oder körperliche Redekunst. Als Wissenschaft, in ihrem weitesten Umfang genommen, vereinigt sie sich mit der Deklamation (als Wissenschaft) und so entsteht die äusserliche Beredsamkeit, auch Hypokritik genannt. Betrachtet man Mimik als Kunst im engern Sinne, so huldigen ihr Redner, Deklamator und Schauspieler insbesondere; im engsten Sinne aber tritt sie, getrennt von der Sprache, als eine eigne, freye und selbstständige Kunst auf.

Mimik als Wissenschaft.

Mimik als Wissenschaft entwickelt die Gesetze, nach welchen die Seele sich durch Gebehrden äussert. Wäre das Band, welches Leib und Seele vereinigt, erkennbar, so möchten wir auch zur Kenntniss dessen gelangen, was in dieser Verbindung vorgeht, damit Gebehrdung entstehe. Jenes ist uns fremd, daher hat Mimik als Wissenschaft eine Lücke in sich, wir mögen sie einmal betrachten mehr als Seelen-, einmal mehr als Körperlehre. Wenn wir etwas durch Gebehrden ausdrücken, können wir uns selbst nicht sagen, was wir als Seele zu thun haben, um den Körper zur Gebehrde zu vermögen. Er folgt meistens unserm Willen, gebehrdet sich wie wir wollen, aber wir selbst wissen doch nicht, was unsere Seele thut, damit der Arm so oder anders sich hebe, unsere Züge um den Mund sich so oder anders falten, unser Auge diesen oder jenen Ausdruck gewähre. — Nehmen wir an jemand Gebehrden wahr, so erkennen wir den Ausdruck derselben, folgern daraus auf den Zustand seiner Seele, sind aber, selbst in dieser Kenntniss des Ausdruckes nicht klar genug, wie viel weniger wissen wir, wodurch die verschiedenen Erscheinungen in irgend einer Gebehrde zusammenhängen und für die nämliche Veränderung in der Seele eben so wieder zurückkehren. Wie keine rationale Seelenlehre

überhaupt begründet werden wird, so auch keine Mimik a priori. Mimik gehört zu den Erfahrungswissenschaften. In der Erfahrung selbst aber unterstützt uns ein rein logisches Wissen. Erfahrungs-Urtheile und Urtheile a priori unterstützen sich auch in der Mimik. Wie den Gedanken: Alles, was ist, das ist; jedermann für wahr anerkennt, ohne eines Beweises zu bedürfen, so giebt's auch Gebehrden, die jedermann sogleich versteht. Bei der Mimik als Wissenschaft kommt es also darauf an:

1) Von der Erfahrung Gebehrden zu erlangen, an denen man gemeinschaftliche Merkmale aufsuchen könne, um die Gebehrden selbst als Theile der Gebehrdung nach Gattungs- und Artbegriffen zu ordnen.

2) Aus der Erfahrungs-Seelenlehre die Begriffe der Seelen-Zustände zu schöpfen und den mimischen Ausdruck dafür kennen zu lernen.

Was Mimik als Wissenschaft gelehrt hat, wendet Mimik als Kunst zur Hervorbringung schöner Werke an und benutzt die Gebehrdensprache zu ihrer Vervollkommung, denn diese Sprache ist, wie jede Wortsprache unendlich. Ausser Frage ist's, dass die beiden Richtungen der Mimik als Wissenschaft und Kunst sich gegenseitig bedingen, unterstützen und erklären, und dass hiernach die Methode des Vortrags der Wissenschaft sich gar nicht bestimmen lasse. Eben so gewiss ist's, dass sich Gebehrdenkunst

und Gebehrdensprache wechselsweise unterstützen, und dass es entweder unmöglich oder eine fruchtlose Mühe seyn würde, wollte man jetzt in einer Gebehrde das blos Chiffernartige von dem Ausdruck, und in einem, gleichsam mimischen Buchstaben, oder mimischen Worte, den Ausdruck von der Chiffer scheiden *) und für jede besonders und dann für ihre Vereinigung Begriffe und Regeln suchen.

Mimik, neben den, ihr verwandten Wissenschaften.

Die Mimik als Wissenschaft hat es mit dem rastlosen Wechsel der Erscheinungen an den belebten Wesen zu thun. So wichtig jedoch die Untersuchung des mimischen Ausdrucks in den verschiedenen Altern des Menschen seyn müsste, so gehört doch dieses weniger hierher. Eine andere Frage ist, ob man die Mimik nicht eintheilen solle in eine physiologische, welche den mimischen Ausdruck der gesunden, und in eine pathologische, welche den Ausdruck der kranken Seele untersucht. Bei dieser Eintheilung würde die Mimik am meisten der Seelen-

*) *Anmerkung.* Abbé Siccard hat dies oft sehr scharfsinnig versucht.

lehre insbesondere, und der Anthropologie überhaupt als der Kenntniss vom Menschen zu dienen wünschen, sie würde wahrscheinlich aber zu viel für den Zweck der Kunst berühren müssen und doch nicht genug für die Seelen- und Körperlehre leisten können. Eine andere Wissenschaft hingegen wäre zu wünschen für die Kunst, diese würde seyn eine Anatomie der Gebehrdung für Schauspieler und Maler. Je mehr der Mechanismus der Gebehrden zum Bewusstseyn des Künstlers gelangt, je bestimmter wird unvermerkt seine Seele sich mimisch äussern. Hat Mimik hiernächst es nur mit dem Leben zu thun, betrachtet sie am Leichnam nur noch den letzten, gleichsam versteinerten Zug des Sterbens, beschäftiget sie sich sonst nur mit dem rastlosen Fortschreiten beseelter Thätigkeit, wenn sie diese gleich auch im blos stehenden, festen Bilde auffasst, so blickt sie überall doch wenig oder nicht auf das Grundverhältniss des Körpers, an dem die Seele Veränderungen hervorbringt. Einmal überlässt sie's der Naturgeschichte, nach den Grundverhältnissen des Körperbaues Menschen und Thierrassen, Geschlechter, Arten und Spielarten zu bestimmen, einmal aber unterstützt sie und wird ein anderes Mal unterstützt von ihrer Schwesterwissenschaft Physiognomik. Diese folgert von dem Grundbau des einzelnen Menschen, von der Proportion seiner Körpertheile zu einander, von ihrer zeich-

nerischen und malerischen Form auf die Anlagen und Kräfte, Mängel und Gebrechen der Seele und, wie der Naturhistoriker Menschenrassen bestimmt, so bestimmt der Physiognom physiognomische Gattungs- und Art-Menschen, zeigt verschiedene Temperamente und Karaktere und Gebrechen in der Anlage für beide nach. Lavater und andere haben sich um die Physiognomik hohe Verdienste erworben, wenn sie sich auch vielleicht zu weit verleiten liessen und Fähigkeiten und Anlagen bisweilen mit unablässlich nothwendigen Eigenschaften, angebornen, unvermeidlichen Sünden und Tugenden der Seele verwechselten und dadurch die Freyheit dieser verletzten. Galls Schädellehre war auch ein wichtiger Beitrag für die Physiognomik. Denkt man sich Physiognomik und Mimik vereint und gäbe man dieser Vereinigung das ganze Thierreich zum Gegenstand, so würde eine Wissenschaft von äusserster Wichtigkeit entstehen, eine Thier- und Menschenkarakteristik. Zur vergleichenden Physiognomik, wo man Thiere und Menschen einander gegenüber gestellt hat, lieferten mehrere Schriftsteller und Künstler vortreffliche Beiträge, von denen ich die, meines verehrten Freundes Tischbein zu Eutin nicht unbemerkt lasse. An einer allgemeinen Thier- und Menschenkarakteristik, welche von umfassendem Nutzen, unter andern für den bildenden Künstler seyn würde, mangelt es noch zur Zeit.

Liessen sich Physiognomen verleiten, von der Naturanlage des Körpers auf individuellen Karakter zu schliessen, so wäre es auch wohl verzeihlich, von habituellen Gebehrden, von Gebehrdungen, die das Individuum oft zeigt, auf sein Temperament nicht allein, sondern auch auf seinen Karakter zu schliessen. Nur allzuleicht verletzt jedoch ein solches Urtheil das, durch sich selbst veredelte Gemüth des Einzelnen, daher ist's besser, sich an eine allgemeine Karakteristik, an eine allgemeine Bedeutung der Gebehrdung, ohne bestimmte Folgerungen auf Individuen, zu halten.

Gebehrdung und Ton-Ausdruck ganz im Allgemeinen mit einander verglichen.

In sofern Gebehrdung durch Bewegung ist, so muss an ihr Ausdehnung, oder Raum, Form (absolute und relatife Richtung) und Geschwindigkeit (absolute und relatife) wahrzunehmen seyn, wie am Tone auch. Der nämliche Ausdruck kann jetzt schnell, jetzt langsam entstehen, der Arm, der Körper kann sich jetzt mässig, dann heftig strecken, es kann sich der nämliche Körper auf das mannichfaltigste beugen, und wer wollte in dieser Rücksicht es tadeln, wenn man, wegblickend von der Gebehrdensprache,

doch sagte: die Gebehrdung besitzt ein weit mannichfaltigeres Alphabet als irgend eine hörbare Sprache. Eins scheint ihr zu fehlen, die wahre Pause nämlich. Jeder Augenblick verräth Ausdruck, der eine verkündet sich indess oft nur wie eine Pause zwischen zweien Gebehrden. Wer kann es bezweifeln, dass Gemüthszustände, kurze, schnelle Gesten, andere langsame und weiträumliche, noch andere einfache und schöngeformte, noch andere vielfach und eckig geformte Gebehrdungen erzeugen, ganz abgesehen von der Individualität, in welcher jene Gemüthszustände gerade rege werden? Es würde sich die Vergleichung der Gebehrdung mit der Deklamation, durch die Merkmale der Bewegung als solcher ziemlich weit verfolgen lassen, und ausser Frage muss auch die Parallele zwischen Deklamation und Mimik in diesem Buche noch näher gezogen werden, allein eben so gewiss muss auch hier sogleich der Unterschied zwischen dem, an sich nur Sichtbaren und dem nur Hörbaren, als Grenze jener Vergleichung, beherziget werden. Das nur Sichtbare bietet sich auch im Zustande der Ruhe dar und dadurch wird's zum Bild, als Gegensatz der Handlung. Das Hörbare ist im Zustande der Ruhe undenkbar. Ein lang fortklingender Ton ist immer erneuerte Bewegung. Ein unveränderter Seelenzustand behält aber auch den nämlichen, mimischen Ausdruck bei, er braucht

ihn nicht zu erneuern. Wer wüsste nicht aus dem wirklichen Leben, dass Menschen bei überraschender Freude, oder beim Schreck, wie versteinert eine und die nämliche Empfindung ausdrücken? Das kann der Ton nicht nachahmen. Er kann Ruhe und Stillstand nie wahrhaft seyn, nie wahrhaft Bild werden. Dies ist zugleich ein Grund, warum Mimik und Deklamation gesondert und auch vereinigt als Gegenstände des Wissens oder als Wissenschaften betrachtet werden können. Der verdienstvolle Engel war der Pantomime nicht hold, daher glaubte er, Deklamation und Mimik wären philosophisch und artistisch einer Scheidung unfähig. Da wir jedoch in jedem Augenblicke mimisch leben, stets Gebehrdung zeigen, sehr oft aber nicht sprechen, ja sehr oft nicht einmal Worte, sondern wahre Bilder denken, da ferner in den meisten Fällen sich schon die Gebehrde eingefunden hat, ehe wir Ton und Wort zu Tage bringen, die Gebehrdung also weit schneller als das Wort von der Seele erzeugt wird, was selbst bei dem der Fall ist, der in solcher Ferne, wo man seinen Ausdruck nicht mehr sieht, jemand etwas zuruft, so ist nicht abzusehen, warum es nicht Gesetze für die Mimik geben sollte, die sie mit der Deklamation nicht theilet, wie analog auch beide seyn mögen. Hierzu kommt, dass, wie die Erfahrung lehrt, einmal das Wort die Gebehrdung, einmal diese das Wort und

den Ton erläutern muss. Deklamation und Mimik haben gegenseitige Vorzüge, gesonderte und auch gemeinschaftliche Gesetze.

Darf Mimik als selbstständige Kunst auftreten?

Räumt man gegenseitige Vorzüge und verschiedene Gesetze, neben mancher Uebereinstimmung der Deklamation und Mimik ein, so darf auch um so weniger der Mimik das Recht genommen werden, als freye, selbstständige Kunst aufzutreten. Es ward auf Deklamation und Mimik die Unauflösbarkeit der Ehe mit den Worten angewendet: Was Gott zusammengefügt hat, das soll der Mensch nicht scheiden. Hieraus hat man weiter gefolgert: Beim Taubstummen fällt die Sprache weg, darum nennt man ihn krank, jede Pantomime gleicht daher einer Nachahmung der kranken Natur. Hierauf muss erwiedert werden: Es giebt der Situationen der Seele sehr viele, in denen Sprechen ganz unmöglich wird, und das sind denn auch diejenigen, welche Gegenstände der Pantomime seyn sollten. Wenn also nur die Mimik, da, wo sie als selbstständige Kunst auftritt, das Bedürfniss nach Sprache nicht erregt, und sie kann diese Erregung vermeiden, wenn Situation und Fabel so tief sind, dass diese sogar zu sprechen ver-

bieten, so ist kein Grund vorhanden, der Mimik, dieser ältern Schwester, die Selbstständigkeit nehmen, sie nur der jüngern, der Sprache und Deklamation, zur Dienerin machen zu wollen. Wenn Mimik als selbstständig auftritt, muss es dem Zuschauer gar nicht einfallen, sich weggelassene, unterdrückte Worte zu denken. Wie das Wort oft tiefere Bedeutung durch den Ton empfängt, so reichen auch oft viele Worte nicht hin, das zu enthüllen, was ein einziger Blick zu erkennen giebt. Und wie? Hat es nicht eine Menge Aesthetiker gegeben, welche von der Deklamation verlangen, sie solle ohne mimische Begleitung sich kund thun? Warum soll Mimik nicht das gleiche Recht haben? Sie darf als gesonderte, selbstständige Kunst auftreten und auch mit der Deklamation sich verbinden. Damit sey aber weder gesagt, dass sie stets den Ansprüchen der Kritik Genüge geleistet habe, noch dass sie höher als die Schauspielkunst zu setzen sey. Die Sphäre der letztern ist umfassender, und die Sphäre der Mimik liegt in ihr. Was die Pantomime, was isolirte Mimik vorzugsweise leisten, wird das Schauspiel freilich nur in Momenten, oder in kurzen Szenen auch zu leisten Gelegenheit haben, dagegen kann das rezitirende Schauspiel ohnfehlbar die Vereinigung des Tiefsten und Mannichfaltigsten bewerkstelligen und mich dünkt, man müsse denen Aesthetikern beipflichten,

welche die vollendetste Darstellung einer Tragödie an Kunstwerth gleich nach der vollendetsten Statue stellen. Unmöglich kann die Pantomime, unmöglich die Oper, selbst in grösstmöglichster Vollendung gedacht, jener Darstellung der Tragödie gleichkommen.

Richtungen der Mimik als selbstständigen Kunst.

Welche Arten der Kunstausstellungen kann die Gebehrdung, getrennt von der Sprache, gewähren? Auch diese Frage dürfte zu beantworten seyn, ehe man das Wesen der Gebehrdung selbst näher betrachtet. Alles Sichtbare erscheint entweder in der Ruhe einer Grundform, oder in der Bewegung, als der Veränderung der Form, unter der Bedingung einer Grundform, zu welcher der Gegenstand zurückkehren kann. Der Felsen verändert sich nicht, er zeigt uns nur ein Bild ausdauernder Ruhe. Ein klarer Himmel ist ein ähnliches Bild. Bewegt kein Lüftchen die Wellen des Sees, bietet er uns den Anblick der ruhigen Fläche, beugt sich der Baum nicht im Winde, so erblicken wir nur Bilder der Ruhe, individuelle Grundformen. Ganz anders ist der Anblick der Bewegung. Beugt sich der Baum fast zur Erde im Sturme, wer erkennt dann noch seine Grundform unge-

trübt? Aus solcher Bewegung kann ein Moment festgehalten und zum Bilde gemacht werden, dann steht nicht das bewegte Bild, sondern ein Bild der Bewegung da, welches noch gar sehr von der wirklich fortgehenden Bewegung verschieden ist. Bild zeigt Form des Gegenstandes in einem Augenblick, für längere Zeit festgehalten, Handlung zeigt die, mit den verschlungenen Augenblicken, mit der schnellschwingenden Zeit sich entfaltende Bewegung. Handlung giebt Kunst des Raumes und der Zeit zugleich, Bild giebt nur Kunst des Raumes. Was hier im Allgemeinen gesagt ist, leidet nothwendig auch Anwendung auf die Mimik. Sie gewährt entweder Bild oder Handlung. Jeder Moment der Handlung soll freilich ein schönes Bild seyn, aber auch so zusammenhängen mit dem vorhergehenden und folgenden Bilde, wie die Worte einer Periode zusammenhängen. Dagegen die Darstellung des Bildes als solches keinen weitern Zusammenhang fodert, sondern selbstständig ist. Bild und Handlung, in diesem Sinne, als Einheit zu zeigen, ist unmöglich, sie mit einander vielleicht dadurch vermischen, dass eine Person als Bild erscheint, während die andere handelt, verwandelt den Zusammenhang in einen blos technischen und macht die Darstellung zweideutig. Will man auf das sehen, was die Veränderungen des Künstlers in Bild und Handlung bestimmt, so kann man sagen: Bild

und Handlung sind entweder subjektif oder objektif. Das reinste, subjektife Bild ist das Portrait des Mimikers selbst. Ein objektifes Bild giebt er, wenn er das Portrait eines andern darstellt. Der Mimiker als Abraham, ganz abgesehen von dem, was er als Abraham mimisch ausdrückt, erscheint als ein objektifes Bild, welches darum keinesweges aus der Wirklichkeit entlehnt zu seyn braucht. Aehnliches findet in der Handlung Statt. Wichtiger ists jedoch zu bemerken, dass auch das mimische Bild, wenn es blos sinnliche Zustände, oder wenn es Gemüthszustände zeigt, entweder Grundform von beiden (Bild der Ruhe) oder Modulation derselben (Bild der Bewegung) darstellt. Dem Stoffe nach lässt sich das mimische Bild wiederum eintheilen, in sofern es entweder anatomische, oder in sofern es psychologische Wahrheit, oder die Wechselwirkung von beiden darstellt; in sofern es ferner Allegorie bezweckt, oder historisches Bild ist. Die Handlung hiernächst in objektifer Form gewährt die Pantomime im engern Sinne und das Ballet; Handlung in subjektifer Form hingegen erzeugt entweder die Gebehrdensprache, oder die Entwickelung der Gemüthszustände in ihren Beugungen und Uebergängen, oder die Einheit aus beiden, aus lyrischer Mimik und Gebehrdensprache, die mimische Erzählung. Es sey erlaubt, vor der nähern Betrachtung dieser Theile der Mimik als selbstständigen Kunst

einen gedrängten Ueberblick derselben aufzustellen.

Mimik zerfällt

I. in Bild,
- A, mit anatomischer Wahrheit
  - a) in der Ruhe,
  - b) in der Bewegung;
- B, mit psychologischer Wahrheit
  - a) in der Ruhe,
  - b) in der Bewegung;
- C, mit psychologischer und physischer Wechselwirkung
  - a) in der Ruhe,
  - b) in der Bewegung;
- D, als Allegorie,
- E, als historisches Bild,
- F, bald in allen diesen Original oder Kopie, ein Unterschied nur im Künstler, nicht in der Kunst;

II. in Handlung,
- A, mit objektiver Form,
  - a) als reine Pantomime,
    - α) historisch,
    - β) allegorisch,
  - b) als Ballet,
    - α) historisch,
    - β) allegorisch,
- B, mit subjektiver Form
  - a) als lyrische Handlung und fortschreitende Gruppirung,

α) reine Empfindung nach dem Begriff,
β) allegorisch,

b) reine Gebehrdensprache, gemischt aus Ausdruck, Beschreibung, Nachahmung, willkürlichem Zeichen,

c) Einheit von a und b in der mimischen Erzählung, oder epischen Mimik.

Vom mimischen Bilde insbesondere.

Schon früherhin, ehe man noch das mimische Bild in Rahmen fasste und dasselbe bald mehr den Zweck des Ausdrucks durch Kolorit, bald mehr den des Ausdrucks durch plastische Form verrieth, ist mancherlei gegen das mimische Bild eingewendet worden. Es werde dies hier nur mit Wenigem berührt, denn im Grunde hat sich das mimische Bild jetzt eben so geltend, trotz aller Einwendungen gemacht, wie vormals das Melodrama, welches selbst der treffliche Herder eine Zwitter-Art nannte und heftig befehdete. Die Einwendungen, welche gemacht wurden, sind diese:

1) Das mimische Bild gleicht einer Erstarrung, nicht aber einem festgehaltenen Moment, denn dieses Festhalten ist nicht von Innen, sondern nur äusserlich und willkürlich motivirt.

Dieser Einwurf ist in mehr als einer Rücksicht gegründet. Der Mimiker kann nicht anders zum Bild von einiger Dauer und noch überdies in einer vielleicht lebendrängenden Stellung werden, als wenn er sich sagt: Du willst diesmal so feststehen. Allein dieser Grad der Willkür ist in aller Kunst, in Absicht auf die äussern Mittel unvermeidlich, und sie steht mit der innern Bildung des Kunstwerkes selbst keineswegs in Widerspruch. Wenn aber der Zuschauer einmal das Kunstwerk des Mimikers empfindet und doch auch wiederum nur mit dem Verstande sich frägt: wie kommt der Künstler dazu, sich zum Bild machen zu wollen? so liegt das Letztere ausser der Rezeptifität, die von jedem Zuschauer erwartet werden muss, soll anders Illusion möglich werden. Ohne diese Rezeptifität muss sich ebenfalls jedem Zuschauer im Theater die Frage aufdrängen: Wie kommt der Schauspieler dazu, dass er sich so ganz anders angezogen hat und gebehrdet als in seinem gewöhnlichen Leben? Eine Erstarrung ist das mimische Bild nicht, denn Erstarrung ist eine sehr bestimmte Art der blos sinnlichen Gebehrdung. Schreck z. B. erstarrt, und Starrsucht u. s. w. Indess ist doch auch nicht zu leugnen, dass das Schweben und Balansieren und die Tänzer-Stellungen im Ballet, dadurch von jenem mimischen Bilde sich unterscheiden, dass sie das Bild nicht um des mimischen Ausdruckes, sondern um des

Balansierens selbst willen, also die technische, äussere Form auch nur um eines äussern Zweckes willen entwickeln, und das ist konsequent.

2) Das wirkliche Belebtseyn des Mimikers ist nicht zu verbergen und macht das Bild ängstlich für den Zuschauer.

Auch dieser Einwurf trifft das mimische Bild eben so sehr als die Rezeptifität des Zuschauers, denn jenes Leben gehört nicht dem Kunstwerke, sondern nur dem Stoffe desselben an, aus welchem es gebildet ist, und von diesem abstrahiert der, welcher Kunst zu empfinden vermag.

3) Wird das mimische Bild auch nur einen Augenblick zu lang gehalten, so geht alle Illusion durch das Wanken der Gestalten verloren.

Dies ist wahr, beweist aber nur, dass das Bild nicht zu lang gehalten werden darf.

4) Das mimische Bild gleicht der kolorirten Wachsfigur, einem Scheintod, nicht einem Bild des Lebens.

Dieser Einwurf ist ungegründet. Die Phantasie des Zuschauers nämlich kann zwar diese Aehnlichkeit ins mimische Bild hineintragen, weil es Kolorit ist und die Wachsfigur auch, allein der Unterschied zwischen beiden beruht auf einem zu wesentlichen Merkmale, als dass er wirklich von Vernünftigen verkannt werden könnte. Die Wachsfigur ist kolorirt aber nicht im malerischen Sinne, denn sonst trüge sie das

Kennzeichen eines gedachten Lichtes durch Vertheilung von Licht und Schatten an sich, sondern sie ist gefärbt wie durch Anstrich. Daher bleibt der todte Stoff, zur Karnation gefärbt, noch gar sehr von dem belebten verschieden, der unter dem wirklichen Lichte sich sogleich malerisch gestaltet. Das Gesicht der Wachsfigur gleicht noch immer dem fleischfarbenen Gewande. Die gefärbte Bildsäule aus Wachs oder Holz oder Stein steht dem mimischen Bilde in Rücksicht auf Kolorit jederzeit nach, die Wachsfigur verräth den todten Stoff als unempfanglich der belebten Karnation.

5) Der Stoff, aus welchem Bildsäule und Gemälde entstehen, lässt sich willkürlich behandeln, daher ists hier möglich das höchste Ideal der Schönheit hervorzubringen, dem lebenden Menschen aber hat die Natur nun einmal die Form zugetheilt und er kann sie nicht ändern.

Dieser Einwurf gegen das mimische Bild ist unfehlbar der gegründetste, und wenn gleich der Mimiker die Perspektife zu seinen Gunsten benutzen kann, so kann er doch der Statue es nicht gleich thun. In dieser Rücksicht zeigt sich im mimischen Bilde eine der innern, wahren Grenzen der Mimik als selbstständigen Kunst. Denn, wiewohl das Alterthum in den Tragödien oft Götter auftreten liess, die gewiss minder schön gestaltet waren als die Bildsäulen in den Tempeln, so veranlasst doch das mimische Bild

zu weit grösserm Anspruch in dieser Rücksicht, sey es Kopie oder Original, als die Pantomime und das Schauspiel.

Was sich überhaupt für das mimische Bild anführen lässt, dürfte sich darauf zurückführen lassen. Farbe und Pinsel bringen selten die Lebendigkeit, Innigkeit, Wahrheit und Deutlichkeit hervor, welche das mimische Bild gewährt. Hierzu kommt die Leichtigkeit der Entstehung desselben, wodurch dem Ausdrucke ein eigenthümlicher Grad des Feuers gegeben wird, und endlich zeigt sich die Drappirung zugleich plastisch und malerisch und in Uebereinstimmung mit der Idee wirklicher Bekleidung.

Jedes Bild, also auch das mimische, steht auf der niedrigsten Stufe des Kunstwerthes, wenn es nur anatomische Wahrheit, ohne Rücksicht auf gefälligen Eindruck, bezweckt. So lassen sich verschiedene Arten des Körperschmerzes darstellen. Bilder dieser Art sind am wichtigsten für das Studium des Mimikers und Schauspielers selbst und für den Anthropologen. Sie fodern strenge Beobachtung der Natur und werden nur um so bedeutender, je mehr sie die Gewalt des Künstlers über seinen Körper zeigen. Es giebt Menschen, welche eine Ohnmacht täuschend erheucheln können, welche durch den blofsen Willen, fast bis zur wirklichen Gefahr für ihre Gesundheit, ihr Herz beschwichtigen, fast zum Stillstand bringen können. Andere vermögen

durch blosses Wollen sogleich wahrhaft zu weinen, zu gähnen, zu niesen. Diese Herrschaft der Seele über den Körper zu beobachten ist erheblich und dem Künstler unentbehrlich. Bei diesem ist und soll eine solche Herrschaft eine wahre, auf freyen Willen gegründete seyn, wenn gleich Wille sich der Phantasie als Mittel zum Zweck bedient; bei dem eingebildeten Kranken hingegen ists nur eine mechanische Mitleidenheit des Körpers. Der eingebildete Kranke nämlich kann sich durch Einbildung wirklich Schmerz, und Krankheit des Körpers in dem Grade erregen, dass er sodann ausser Stand ist sie zu heben.

Eine Stufe höher stellt sich das mimische Bild, wenn es nicht sinnliche Gefühle, sondern psychologische Resultate darstellt. Hierbei ist also der Körper nur Mittel, nicht Zweck; er drückt durch analoge Zustände aus, was in der Seele vorgeht. Bilder dieser Art können entweder 1) kranke Zustände der Seele, oder 2) gesunde, oder 3) die Wechsel- und getheilte Thätigkeit der Seele und des Körpers auf den mimischen Ausdruck darstellen. So z. B. einen reinen Seelenzustand, etwa Aufmerksamkeit verbunden mit Körperschmerz.

Es versteht sich von selbst, dass Bilder, auf dieser Stufe, entweder zur Nachahmung individueller Karaktere benutzt, oder auch angewendet werden können, um Gemüthszustände nach den, aus dem Begriffe derselben nothwendigen

Merkmalen, mit Weglassung alles Ausserwesentlichen sichtbar zu machen. So kann man verschiedene Arten des Denkens, verschiedene Leidenschaften u. s. w. darstellen. Verglichen mit dem wirklichen Leben, wo die Gemüthszustände selten auf einfachen Begriffen, sondern auf zusammengesetzten, für welche oft der Name mangelt, beruhen und modifizirt in der mimischen Gesammtheit der Individuen erscheinen, müssten Bilder auf dieser Stufe des Kunstwerthes Gattungsbilder genannt werden, während das wirkliche Leben nur Art- oder Individuen-Bilder der Gemüthszustände zeigt. Schon hiernach sind solche Bilder als Grundlagen der Mimik zu betrachten und in gleichem Grade wichtig für den Schauspieler wie für den bildenden Künstler. Auf den beiden genannten Stufen gehört das mimische Bild mehr der Wahrheit als der Schönheit an, wird der bildende Künstler sagen. Betrachtet man z. B. die, im beiliegenden Heft der Kupferplatten dargestellten Leidenschaften: Habsucht, Geiz, Neid und Misgunst, so werden, erwarte ich, beim ersten Anblick Mehrere die Darstellungen für karikaturähnlich halten. Oberflächlich berücksichtigt kann man gegen diese Arten der Bilder überhaupt einwenden: Z. B. muss man den Mund so aufreissen, so stehen, so die Arme strecken, wenn man habsüchtig ist? Hierauf antworte ich:

1) Die Merkmale der, als Begriff von der

Habsucht abgebildeten Gestalt trägt gewiss jeder Habsüchtige in mehr oder minderm Grade an sich;

2) Nur sind diese Merkmale im wirklichen Leben moderiert durch alles Individuelle, welches hemmt oder übertreibt, schon durch die körperliche Beschaffenheit;

3) Selten erscheint im Gemüth Habsucht allein. Sey sie mit Zorn, Aerger, Tücke u. s. w. gemischt, so verändert dies sogleich die Gestalt. Sind nun im Gemisch die Zustände solche, die einem gemeinschaftlichen Hauptbegriffe untergeordnet sind, so verstärken sie sich gegenseitig im Ausdruck und machen ihn nur noch heftiger, auf ähnliche Weise, wie in der Ideen-Assoziation sich Ideen leichter erwecken und verlebendigen. Besteht aber das Gemisch aus heterogenen Gemüthszuständen, so mässigen sie sich gegenseitig, schon indem sie den Ausdruck vervielfaltigen;

4) Wäre es aber irgend je der Fall, dass ein Individuum von einem Gemüthszustande rein, so rein durchdrungen würde, wie es der Begriff des Gemüthszustandes fodert, so setzt dies, nach vulgairem Begriff, den heftigsten Grad der Leidenschaft selbst voraus, im strengen Sinne aber lässt der reine Begriff von einer Leidenschaft gar keine intensive Grösse, keinen Grad derselben zu und jener heftigste Ausdruck ist nur der vollendete, der wahre, der gesammte, reine Ausdruck.

5) Unedle Gemüthszustände hiernächst, wie

die genannten, können unmöglich die Art der Schönheit an sich tragen, deren die edeln Gemüthszustände, z. B. Gefühl der Würde, Grosmuth, Unschuld, Muth u. s. w. fähig sind.

6) Karikatur der Darstellung der Gemüthszustände endlich ist nur auf dreifache Weise möglich:

a) Durch wirkliche Ausrenkung der physiognomischen Grundbildung, durch welche erst die mimische Uebertreibung möglich wird. Hier heisst das Bild auch wahrhaft Karikatur, wie sie z. B. Hogarth gebildet hat, mit langen Nasen, langen Kinnen u. s. w.; Oder

b) sie entsteht, indem der Mimiker die Gebehrdung nicht über die physische Möglichkeit, sondern über die physische Ordnung hinaus treibt, an die er seinen Körper gewöhnt hat; hieraus folgt die Karikatur der Wahrheit des Mimikers, Grimasse im engsten Sinne genannt, z. B. wenn der Faxenmacher die Oberlippe bis auf die Nase hinaufwirft;

c) Oder sie entsteht nur durch die Aftergrazie und wird Karikatur der Schönheit, nicht der Wahrheit, denn jene schmälert diese.

Die tiefste Wahrheit ist auch die, dem Gegenstande selbst zukommende, vollendete Schönheit. Nebenbegriff, und alles, was nicht dem Begriffe von einem Gegenstande wesentlich zugehört ist Nebenbegriff, kann den Gegenstand nicht schön machen, son-

dern nur **zieren**. Allein in der Darstellung ist zweierlei zu unterscheiden:

1) Die Darstellung einer Individualität unter der Modulation der möglichen Zustände. So z. B. einen Jupiter, oder einen Hektor als Individuum und als Hauptbegriff, unter der Modulation eines untergeordneten Begriffs, etwa des Zornes und des Stolzes. Hier kommt alles darauf an, welches Grades und welcher Art der Schönheit der Jupiter und Hektor an sich, nach den Merkmalen des Begriffs von ihnen fähig sind; diese erscheint sodann nur modulirt und blickt durch die Modulation des Gemüthszustandes hindurch. So kann z. B. ein zürnender Apollo nie hässlich, ein liebender Satan nie schön werden. Ein Geizhals aber als Apollo, oder umgekehrt, wäre eben so sehr eine Travestie, als ein Jupiter, nach Blumauer, im Schlafrock.

2) Es ist aber noch zu unterscheiden von der Darstellung der Individualität die Darstellung des personifizirten Gemüthszustandes, dessen physiognomische und mimische Persönlichkeit ausschliessend und ganz aus den Merkmalen des Begriffs vom Gemüthszustande hervorgebildet wird. Hier ist also die Schönheit nach Art und Grad ebenfalls von dem Begriff selbst abhängig. Daher werden Zorn und Wuth in tiefster, reiner Wahrheit zum kolossalen und wilden Schönen, Liebe, Demuth u. s. w. zum zarten Schönen,

Tapferkeit und Würde zum erhabenen Schönen gehören. Das Bedürfniss solcher Personifizirung der Geistesrichtungen und Gemüthsstimmungen ist in der Geschichte der Menschheit, ihrer Religion und Kunst ein sehr frühes gewesen; denn, in Wahrheit, die Ahnung geheimer Naturkräfte, aus welcher heidnische Mythologie hervorgieng, gründet sich, Götter bildend, also in Absicht auf die Kunst und bildende Phantasie, auf den Abglanz jener Naturkräfte in den geistigen Kräften und Gemüthsstimmungen des Menschen. Wie jene Ahnung die Geistes- und Gemüthsrichtungen in uns erregt, so streben diese unserer Gesammtheit, Grundform der Persönlichkeit und Lebensthätigkeit als mimische Veränderung zu geben, und so erst wirds möglich, die Persönlichkeit auf jene Ahnungen selbst zu übertragen und ihnen erläuternde Attribute beizufügen. Der Blindgeborne, dessen Vorstellungen vom Räumlichen lückenhaft sind, obschon sein Tastesinn mit dem der Sehenden übereinstimmt, hat ohne Zweifel, schon durch das Bewusstseyn einer mimischen Veränderung seiner selbst, Vorstellungen von verschiedener Persönlichkeit, wenn er gleich diese Vorstellungen nie zu deutlichen Begriffen erheben kann.

Die tiefste Wahrheit, als in solchem ideellen Falle unerlässliche Hervorbringerin der Gestalt, hat, muss ich wiederholen, die Art und den Grad der, ihr zukommenden Schönheit auch

in sich und unterscheidet sich von der Wirklichkeit eben dadurch, dass sie ideel ist, das heisst, dass sie von der Idee aus die Persönlichkeit, nicht von der Persönlichkeit aus die Idee bildete. Hieraus ergiebt sich zugleich 1) dass der Maler Bildungen, auf diese Kunst-Stufe gehörend, treffender und ideeller bilden kann als der Mimiker, weil dem letztern die Persönlichkeit gegeben ist, 2) dass der Mimiker nur um so mehr Abstraktion von sich selbst im Gebrauch seiner selbst zu solchen Bildern anwenden, und dass ihm die Natur zu solchen Darstellungen eine, vieler Modulationen fähige, physiognomische Grundform müsse gegeben haben. Hat er einen bestimmten Ausdruck sehr vorherrschend in seiner physiognomischen Bildung, so wird er, mit diesem verwandte, individuelle Modulationen um so schärfer aber nur wenige jener Ideale hervorbringen können. Von denen, in den beigelegten Kupfern befindlichen Darstellungen dieser Art wird mehr gesagt werden, sobald ich bis zur Natur der Gemüthszustände selbst werde gekommen seyn.

Mit der Allegorie tritt das mimische Bild noch eine Stufe höher, zugleich aber kann sie sich da leicht in drei Extreme verlieren. Erstlich zu sehr für den Verstand arbeiten, zweitens sich zu sehr auf das Attribut verlassen und also diesem sich unterordnen, drittens sich zu sehr der Gebehrdensprache im engsten Sinne bedienen.

Die Allegorie ist im Grunde eine Erweiterung der Darstellungen, auf der angegebenen zweiten Stufe. Sie nimmt

1) Beziehungen eines Gemüthszustandes in seinen Theilen auf und erhebt jeden Theil zur Person. So z. B. ergiebt sich eine allegorische Darstellung, wenn man den Traum, durch Darstellung des Träumenden, umgeben vom heitern und schweren Traum, als Genien darstellt.

2) Oder sie wählt sogar einen erweiterten Gedanken und stellt ihn in seinen Theilen als personifizirt dar. Mit Eins, die Allegorie nimmt in sich alle Tropen- und Methaphern-Formen auf, in sofern sie der Personifikation irgend fähig sind. Ja, die Hyperbel in der Allegorie giebt eine ganz eigenthümliche Art der malerischen Karikatur, welcher sich die Nachahmer des Hogarth mehr, als seiner tiefen Karakteristik beflissen haben. Die Allegorie, wo sie Urtheile und erweiterte Gedanken aufnimmt, geht auch gern in das höhere, satyrische Bild über. Ferner ergreift sie gern das Sprichwort und personifizirt es. Es ist die Allegorie so innig der Menschennatur zugesellt, dass sie sich oft zeigt, wo man es gar nicht sucht. Sie schiebt sich manchem Gebilde, mancher Rede unter und macht beide speziell. So z. B. ist es bei der Vorstellung von Eros und Anteros nicht unablässige Bedingung, dass beide, wie auf dem trefflichen Bilde Hartmanns zu Dresden, sich verfolgend und haschend

dargestellt werden. Dies ist ein so spezieller Nebenbegriff, eine so bestimmte, einzelne Modulation beider Begriffe der Gestalten, dass man auch auf sie das Sprichwort: was sich neckt das liebt sich, im edelsten Sinne anwenden und das Bild eine allegorische Darstellung mit Recht nennen kann. Die Nacht, von Coreggio, in welcher der Christ mit Recht zugleich ein historisches Bild erkennt, wird ein Heide vielleicht für eine hohe, erhabene, allegorische Darstellung der Erscheinung des höchsten Geistigen und Sittlichen in der Menschheit halten können, weil ihm das Faktische unbekannt ist.

Da die mimische Allegorie nur personifizirt, so kann sie der Vereinigung des Ausdruckes mit der beschreibenden Gebehrdung eben so wenig entbehren wie des Attributs. Aber die Allegorie, welche dem Maler und Bildhauer durch physiognomische Verhältnisse möglich ist, kann sich für den Mimiker nicht eignen. Die Darstellung der Sphynxe und Zentauren, und des leibhaftigen Satans mit dem Pferdefusse, mag nur dem Maler bleiben, nicht dem Mimiker zukommen. Auf den Theatern, wo dergleichen bisweilen im Ballet vorkommen, ist auf mimischen Ausdruck nicht mehr zu rechnen. Höchstens Stellung drückt noch aus und das Fratzenhaftige ists eigentlich, welches die bezweckte schauderhafte Wirkung in solchem Grade hervorbringt, dass selbst Kinder darüber — lachen.

Die Allegorie des Malers und Zeichners hat fast die ganze Gestaltenwelt, des Aberglaubens, als z. B. der Elfen, Nixen, Erlkönige, Hexen u. s. w. und die Geisterei, wie in Youngs Nachtgedanken, vor dem Mimiker voraus.

Die letzte Stufe des mimischen Bildes wird erreicht in dem historischen Bilde, wo die Modulation des Ausdrucks aus der gegebenen Handlung, diese zur schönen Idee selbst erhoben, hervorgeht. Hieraus ergiebt sich der grosse Einfluss physiognomischer Beschaffenheit des Künstlers auf das mimisch-historische Bild.

Vereinigung des historischen und allegorischen Bildes entsteht durch die Kopie antiker Göttergestalten.

Von der Handlung insbesondere.

Die Handlung wurde oben dem Bilde entgegengesetzt, und doch ist sie das Leben aus zusammenhängenden Bildern, von denen das vorherige sich in das folgende verwandelt, bald in solcher Schnelligkeit, dass der Uebergang nicht wahrnehmbar ist, sondern eine Erweckung ganz verschiedener Richtung des mimischen Verhältnisses Statt findet, bald durch sichtbaren Uebergang, welcher den innersten Zusammenhang verräth. Jene springenden Bilder können mit Recht mimische Schläge genannt werden und gehören wesentlich zu den sogenannten Theaterschlägen, nach denen die jetzige theatralische Kunst so

sehr hascht. Noch ist z. B. Liebe der Ausdruck eines Karakters, mit Eins aber springt der Ausdruck in Hass über und dann vielleicht eben so schnell zur Liebe zurück. Die Natur macht solche Sprünge, aber diese selbst füllen nicht den Begriff der mimischen Repräsentation aus, ihr Vorkommen ist nicht willkürlich, sondern in der Natur sehr fest vorgezeichnet. Die Dichter unserer Zeit, vorzüglich die Mittellinge, treiben ihre Karaktere gern zu Extremen, welche Sprünge erzeugen und die Schauspieler versäumen nicht, sich darin selbst noch mehr zu übertreiben, weil es gefällt.

Handlung enthält eine Reihenfolge von Bildern, welche dem Gesetz des Schönen und also der tiefsten Wahrheit unterworfen seyn sollten, trete die Mimik dabei isolirt oder mit Sprache verbunden, wie im Schauspiel auf. Gewiss aber muss der Mangel an Schönheit dann um so mehr auffallen, wenn Mimik ohne Sprache erscheint, denn gerade da empfängt die Seele des Zuschauers nur Eindrükke durch das Auge.

Die Handlung der Mimik nimmt entweder objektiven Karakter, der zugleich geschichtlicher ist, an, oder sie bleibt subjektiv, verlangt nicht, dass der Künstler eine bestimmte, mimische Grundhaltung, eine Rolle erheuchle. Die Handlung mit objektiver Form, in **Begleitung der Sprache**, sey es bei dem Redner (orator) oder bei dem Schauspieler, heisst **Gebehrdung** im

engern Sinne, oder Aktion, ohne Sprachbegleitung heisst sie Pantomime im engern Sinne. Von der Aktion wird zu handeln seyn, wenn Vereinigung der Mimik und Sprache zur Betrachtung gelangt. Soviel ist jedoch gewiss, dass die bloße Sprache des Verstandes fast alle Aktion unterdrückt, wie sie auch der Deklamation nicht bedarf, daher z. B. haben der Katheder-lehrer und der witzige Volksredner, daher haben alle *kalten, leidenschaftslosen Karaktere, daher haben* kluge Intriguants auf den Theatern die wenigste Aktion nöthig, und solche Karaktere hinwiederum sind keine Gegenstände für die Pantomime. Sie weisen mehr zur Sprache als zur Gebehrdung hin. Im Allgemeinen hat der Orator weniger Aktion als der Rhapsode, dieser weniger als der Schauspieler, dieser weniger als der Pantomime nöthig. Das erste Gesetz der Pantomime im engern Sinne gebietet, keine Situation zu wählen, welche Sprache unvermeidlich macht. Diese Grenze der Pantomime kannten die Alten gewiss, allein, als ein südliches Volk hiengen sie überhaupt mehr an der Mimik als wir im Norden und liebten daher auch die Pantomime so sehr, dass sie es dieser Kunst vielleicht allein nachsahen, wenn sie ihre Grenzen überschritt und der Pantomimus in belebten Momenten sogar Worte aussties. Vielleicht, ja wahrscheinlich, da im Süden auch die Gebehrdensprache im engern Sinne aufgelebt ist, kannten sie eine sehr

ausgeführte, nicht ganz unkonventionelle und freye Gebehrdensprache, welche sich in die Pantomime einmischte, und, war dies der Fall, so war auch der Sprung von der Gebehrdensprache zur Wortsprache weniger fühlbar als er es seyn muss, wenn aus der tiefsten, ausgeführtesten Mimik des Ausdrucks ein Sprung in die Wortsprache geschieht. Sprache mässigt die Mimik auch in Rücksicht des Grades der Deutlichkeit und Ausführung des Ausdrucks. Diese letztern beiden aber sind der Pantomime unerlässlich, ob sie gleich, der beschreibenden wie der ausdrückenden Mimik sich bedient, von denen die erstere Nachahmung des Zweckes, der Form, Grösse u. s. w. enthält, die letztere auf reine Natur des Gemüthszustandes sich bezieht.

Deutlichkeit und Ausführlichkeit, beide so unerlässlich in der Pantomime sind es auch, welche die Pantomime nur um so mehr der malerischen und rein plastischen Kunst nähern, das heisst, das Schönheitsgesetz der bildenden Künste zu befriedigen ihr um so strenger zur Regel machen, und die Handlung immer mehr von der Aehnlichkeit mit dem wirklichen, geselligen Leben entfernen und hinüberspielen in eine nur malerisch schön sich bewegende Welt. Wird gegen das obige Gesetz in der Wahl der Situation gefehlt, so entsteht im Zuschauer stets das drückende Gefühl beim Anblick vorsätzlicher Stummheit, wird aber die Handlung selbst nicht aus der tiefsten Wahr-

heit des Gemüths entwickelt, so ist wahre, malerische Schönheit unmöglich, und es wird dann gar leicht ein konventionelles Leben, welches weder Gemüthswahrheit noch Aehnlichkeit mit der wirklichen Welt hat, eingemischt, und so bildet sich ein Puppenspiel voll Aftergrazie, ohne Gemüth, und von keinem andern Interesse als von dem der Buntheit der Bewegung.

Die Pantomimen der Alten sollen sogar zur Handlung gesungen haben. Hat dabei der Ton nicht gezittert, so muss man ihre physische Natur bewundern, ohne gerade das Kunstwerk loben zu können.

Die Pantomime überhaupt, nach dem Grundgesetz, wird das Zusammenspiel vieler Personen in nur äusserst wenigen Situationen und nur auf kurze Augenblicke erlauben. Es giebt sprachloses Zusammentreffen vieler Personen, es giebt sprachlose Aufzüge, aber nichts komischer als wenn bei solchen etwa Musikanten mit angebracht werden, oder die Mitglieder des Zuges durch Gebehrden sich mit einander unterhalten. Hierdurch wird die tiefste Gebundenheit und Feyer der Pantomime sogleich in willkürliches Stummseyn verwandelt. Am brauchbarsten für die Pantomime bleibt ohnfehlbar die Geister-, Schatten- und Gespensterwelt, denn schreiben wir dieser unsere Sprache zu, so steckt gemeiniglich auch die Menschlichkeit hinter der Gespensterkappe; denken wir sie aber als Schatten,

nun so ist die Pantomime, wenn sie nicht unsere Gebehrdensprache sondern nur unsere Empfindungen darstellt, gewiss am rechten Orte und das lieblich geträumte Band zwischen uns und der Schattenwelt. Wie unser eigener Schatten sprachlos, so treten auch die Geister auf; wie jener durch unsere Bewegung zu handeln scheint, so lieben wir auch die Handlung der Schatten in der Pantomime, in welcher sich noch menschliche Bewegung zeigt. Dies ist auch der Grund, warum wir bei der Pantomime so gern die Zauberwelt angewendet sehen und hier ist es auch, wo wir sehen, dass die Pantomime entweder rein historischen oder historisch allegorischen Stoffes seyn kann. Im letztern Falle dient der Geschichtsfaden nur dazu, personifizirte Empfindungen in Thätigkeit gegen einander zu setzen. Der historisch-allegorische Stoff hiernächst nimmt bald einen heroischen, bald einen idyllischen Karakter an.

Wie das rezitirende Schauspiel, als Gesammtheit betrachtet, mit der hohen Tragödie, mit dem Kothurn aus dem Rhythmus der Prosa der Handlung in den Parallelismus der Versifikation gleichsam der Handlung übergeht, so, dass die Theile der Handlung nicht allein, wie in der Prosa, bestimmt und geschieden, sondern auch sich ähnlich sind, so tritt auch die Pantomime überhaupt, von Musik begleitet in die gleichsam versifizirte, metrische Handlung hinüber, und,

wie im rezitirenden Schauspiel das Melodrama den vollendetsten Kothurn, die edelste, metrische Handlung und Sprache zugleich fodert *), so erreicht das Nämliche, nur dass der Grundkarakter, anstatt in tragischen sich zu verwandeln, sich in den idyllischen, bald komisch, bald heroisch-idyllischen verwandelt, die Pantomime als vollendete mimische Metrik durch den Tanz, der alsdann das Ballet erzeugt. Tanz an sich ist nicht, wie leider jetzt, bloſse Spielfussigkeit, sondern Ausdruck des ganzen Körpers unter der Bedingung metrischer Handlungen, die man Pas und Touren nennt. Zwischen diese Handlungen mischen sich, wie in die Musik, Halter, das sind für wenige Augenblicke festgehaltene Stellungen, welche aber leider nur allzuoft nicht durch Gemüths-Ausdruck erzeugt, sondern bloſse Schwebungen ohne Ausdruck, Schaam und Schönheit sind. Liebe und Freude sind die Grundmötiven des Tanzes, und diese, der zartesten, edelsten Aeusserungen fähigen Seelenstimmungen, werden leider nur allzuoft im Ballet bis zur alltäglichsten Koketterie herabgesetzt und durch die vollendetste Fertigkeit der Aftergrazie einschmeichelnd gemacht.

Bisweilen wird man in der That über den Kunstsinn der Alten irre, denn, kann der Tanz wohl, als einzelne Szene, die Oper unterstützen,

*) *Anmerkung.* Melodramen sollten stets die höchsten, einfachsten Stoffe ergreifen und in Versen bearbeitet.

so ists doch umgekehrt schwerer, weil das Ganze den sprachlosen Karakter annimmt, und wenn nun Tänzer und Tänzerinnen der Alten, oft so reizend in den Stellungen auf Basreliefs dargestellt, während des Tanzes selbst sollen gesungen haben, so muss der Tanz entweder sehr gelassen, oder der Gesang sehr grell und schwankend gewesen seyn, oder man wird verleitet, an das Jauchzen und Schreien unserer jetzigen, niedern Stände, während des Tanzes zu denken. Ob zugleich die Tänzer der Alten ihren Körpern solche äquilibristische Geschmeidigkeit, z. B. auswärts stehender Füsse mögen gegeben haben, wie die jetzigen Tanzmeister sie fodern, lasse ich dahin gestellt seyn. Bildungen, Kunstwerke sprechen eher dagegen als dafür, denn an diesen sieht man doch selten etwas einer kunstgerechten Verrenkung Aehnliches. Nur auf hetruskischen Vasen zeigen sich Spuren davon und doch enthalten diese Verrenkungen mehr Uebertreibung des Ausdruckes als äquilibristische Geschmeidigkeit.

Das Ballet, fast mehr noch als die bloſse Pantomime, eignet sich für die Allegorie, nur darf diese nicht Empfindungen aufnehmen, welche der Idee Tanz widersprechen.

Im Ballet wie in der Pantomime nimmt der Mimiker einen Karakter an, und wäre dieser auch nur der Repräsentant einer Empfindung; der Mimiker ist dabei objektif wie der Schauspieler. Bleibt aber die bloſs mimische Hand-

lung subjektif, so gleicht der Mimiker dem lyrischen und epischen Deklamator. Er giebt alles unter der Grundhaltung seiner Individualität. Hier zeigt sich vor allem eine Art der Handlung, von der ich keine Spur in der ältern Kunst gefunden habe, wodurch ich mich denn vormals bewogen fühlte, auch diesen Zweig der Mimik praktisch auszubilden. Ich möchte ihn lyrische Mimik nennen, denn er besteht in Wechsel, Fortgang, Sprung und Uebergang der Empfindungen ohne allen historischen Leitfaden, und seine Blüthen haben nur den Zweck des Spiels mit der Schönheit. Jeder Moment, jede Stellung drückt eine Empfindung, einen Gemüthszustand aus, sie hängen zusammen als Schönes und führen daher auch gern zu einer befriedigten Gemüthsstimmung zurück, wie dies im lyrischen Gedicht auch der Fall seyn soll; sie erheischen zugleich keine vollendeten Thaten, wie etwa Kämpfe u. s. w., sie setzen nur einen sehr kleinen Spielraum voraus, ähnlich dem wie die Mimen des Alterthums nur einen Teppich ausbreiteten, und wie auch der Vortrag lyrischer Gedichte dem Deklamator alles weite Umherschreiten verbietet. So kann man z. B. alle Gemüthsstimmungen vom Zweifel und Unglauben bis zum reinsten Glauben wie ein lyrisches Gedicht mimisch ausdrücken. Aehnlich dem lässt sich zeigen, mit welchen andern Empfindungen sich Neugierde gern verbindet, woraus eine lebhafte und doch auf kleinen

Raum beschränkte Handlung, voll naiver Bildungen, im Gegensatz der ersten Aufgabe hervorgehen kann, weil die erste Aufgabe zu wirklich erhabenen Bildungen Stoff giebt. Es ist hieran leicht das Allegorische zu knüpfen und so erweitert sich die Handlung, ein Spiel mit Symbolen und Attributen gesellt sich zu jenem Ausdruck und hier ists, wo zwei und drei Mimen in Wechselhandlung zum bloßen Ausdruck in Gruppirungen und Uebergängen aus einer in die andere sich vereinigen können, ohne allen historischen Leitfaden. Zu solchem Zwecke habe ich versucht z. B. Liebe und Gegenliebe in mehrern Nuansirungen in Gruppirungen erscheinen zu lassen, von denen eine aus der andern sich entwickelt. Auch hier lässt sich wiederum Allegorie und Spiel mit Symbolen und Attributen hinzufügen.

Aus der subjektiven Mimik insbesondere geht hiernächst auch alle, sowohl natürliche als willkürliche Gebehrdensprache hervor, welcher Mittheilung eben so bestimmt Zweck ist wie jeder Sprache. Mit der Gebehrdensprache jedoch wird die Handlung wiederum etwas aus jener lyrischen Höhe herabgezogen. Ihr innerer Zusammenhang ist vorhanden, aber er erscheint äusserlich im Wechsel zwischen Verstands- und Gemüthsäusserung; er ist 1) Ausdruck der subjektiven Empfindung und Beschreibung des äussern Anlasses zur Empfindung, 2) oder er wird

auch in der Erweiterung, wo die Beschreibung selbst auf innere Darstellung der Empfindung eines andern sich gründet, ein Gemisch von Nachahmung der Empfindung des andern und dem Ausdruck der subjektiven Empfindung über die Empfindung des andern. Die Gebehrdensprache, ganz rein angewendet, kann nur der Grimasse, dem Taubstummen und dem Gespräche mit ihm dienen. In sofern sie sich aber mit jener lyrischen Mimik vereinigt, kann sie wieder zum höhern Kunstwerk werden und dann die mimische Erzählung, die epische Mimik gewähren. In dieser ahmt der Mimiker bald nach, wozu er den eignen Ausdruck über das Nachgeahmte beimischt, bald lässt er diesen Ausdruck jener Nachahmung schnell folgen, als wollte er diesen ihr gegenüberstellen, bald skizirt er Gegenstände durch deren Gebrauch u. s. w., und thut so, selten einzelne Worte, sondern die Empfindungen und Vorstellungen ganzer Sätze durch wenige Handlungen dar. Gewiss ist's, dass die mimische Erzählung als die äusserste Grenze dieser Kunst betrachtet werden muss, die auch gar sehr an willkürliches Stummseyn erinnert.

Wenn Mimen des Alterthums sogar Volksreden anschliessend durch Gebehrden wiederholten, so darf man daraus folgern, dass die mimische Erzählung auch den Alten bekannt und von ihnen müsse geliebt gewesen seyn. Alles Plastische, alles Sichtbare zog sie an und dies gab ihnen

wohl auch eine zu grosse Vorliebe für die Mimik überhaupt.

Als praktischen Beleg zur mimischen Erzählung versuchte ich vormals durch Gesten und Stellungen den Taucher von Schiller darzuthun, obgleich das Gedicht zur völligen, mimischen Ausführung zu lang ist.

Dass es noch mehrere Arten der Kunstproduktionen, als die hier angeführten geben könne, muss ich bezweifeln, sehr gern aber räume ich Vermischungen derselben als möglich ein, halte aber solche Mischungen für nichts mehr und nichts weniger als krank. Das reinste Kunstwerk, sey's des Dichters, sey's des musikalischen oder bildenden Künstlers, und somit auch des Schauspielers und Mimikers, stellt Hauptarten rein und ungemischt auf. Daher konnte auch die Aesthetik, durch Meisterwerke selbst auf Begriffe von Dichtungsarten, konnte überhaupt durch sie auf eine Klassifikation geführt werden. Die Mittelmässigkeit der Kunst dient weder der Aesthetik, noch stimmt sie mit deren Klassifikation praktisch überein.

Aus der Natur der Kunstproduktionen selbst ergiebt sich noch zweierlei im Allgemeinen:

1) Das mimische Bild kann benutzt werden, um dem Publikum Geschichte der bildenden Künste und die verschiedenen Style und Schulen dieser Künste anschaulich zu machen; allein dies ist Nebenzweck.

2) Dem Mimiker ist die höchste Gewalt seiner Seele über seinen Körper, die Festigkeit des Aequilibristen, eine umfassende Kenntniss der Gesetze der bildenden Künste, reiche Anschauung dessen, was sie hervorgebracht haben und vor allem die Ablegung aller körperlichen und geistigen Angewohnheiten zu wünschen, denn nur, von diesen befreyt, kann sein Genius wahrhaft thätig seyn.

Mimik des gewöhnlichen Lebens.

Im gewöhnlichen Umgang spricht man schnell und oft mit undeutlichen Begriffen, woher auch der Mangel an Schönheit des Sprechens kommt. Wäre es im gewöhnlichen Leben nicht am meisten um Mittheilung zu thun, so wäre es unbegreiflich lächerlich, wie es Dialekte geben kann, die der Schreib - Art widersprechen, und die sich vor sich selbst gleichsam schämen, denn der Dialektsprechende weiss wohl rein zu sprechen und spricht richtig, wenn die Gesellschaft darnach ist, fällt aber in den Dialekt zurück, sobald Gelegenheit und Gesellschaft die Verunstaltung der Sprache gestatten. Wie die Sprache, nur etwas reiner, zeigt sich im wirklichen Leben auch die Mimik. Oft hindern kranke Körperbildung, Mangel an Ausbildung, Angewohnheiten, Kleidung, konventioneller Wohl-

stand u. s. w. in schönen Formen zu seyn und zu handeln. Da sehen wir einen hüpfen, anstatt zu gehen um leicht zu scheinen. Der eine macht seine Verbeugung schief, der andere steht starr wie ein Stab und nickt mit dem Haupte, ein anderer zupft an fremden Knöpfen wenn er lebhaft wird, ein anderer blinzelt oder hält das Ohr vor ohne Ursache, noch einen andern zwingt die Natur zu öfterm Husten u. s. w. Aber auch die konventionelle Sitte hindert uns oft an wahrer Mimik und Schönheit. Im 16ten Jahrhundert, wo die grossen Perrücken und die, bis zum Knie reichenden Westen Mode waren, konnte sich der Kopf kaum bewegen und die Hände ruhten gern in den Rocktaschen; späterhin, bei sehr kurzen Westen war's Mode, die Hände in die Westentaschen zu stecken, als zählte man Geld und der Eigenthümer sey eine Henkel-Vase mit Münze angefüllt. Zu anderer Zeit steckte man die eine Hand zwischen die Weste, die andere hielt den Degen und drückte den Armluth; oder, die Frauenzimmer-Arme bildeten, die Ellbögen bis hinter den Rücken hinausgeschoben, vorn den Fächer haltend und in der Mitte auf dem Reifrocke ruhend, ein Paar unreif gebliebene Flügelleins. Man denke an die steife Richtung des Hauptes, welche ein 2½ pfündiger Zopf und ein sechszölliger Haarbeutel nothwendig machten. Man denke sich Paradieses Menschen in moderner Verbeugung einander gegenüber; man sehe

eine Tischgesellschaft des vorigen Jahrhunderts, nur leise auf den Stühlen sitzend und äusserst gespannt mit den Füssen und dem Rücken. Man stelle daneben den Renomisten aus den Jahren 1760 bis 1800, mit den Kanonenstiefeln immer Sporengeklirr erregend, während der Daumen im Armloch der Weste hieng. Man denke ein nicht seltenes, bejahendes Lächeln, nur um angenehm zu seyn, ein geknicktes, seitwärts hängendes Mädchenköpfchen um belesen zu scheinen, man stelle sich die zweite und dritte, oder noch lieber alle Tanzmeister-Positionen an Statuen angewendet vor, dann denke man sich den Frauenleib geschnürt und mit eisernen Schienen belegt. Wenn's die Natur gethan hätte!! Man denke sich Mannerleiber, in der Mitte geschnürt und oben ausgestopft. Man denke daran, dass es jetzt fast allgemein für unschicklich gehalten wird, durch den Mund zu athmen, wenn man nicht spricht und dass man überhaupt nur mit Mund und Augen reden soll. Gestikulation wird für unschicklich gehalten. Unser Tanz steckt am meisten in den Füssen. Ein Entrechat, ein Taubenflügel und wie die vielen Pas heissen, sind weder schöne Körperwendungen noch Aeusserungen des Gemüths. Unsere Ecossaisen und Walzer sagen zu wenig und thun zu viel, mehr, als sich sogar unbekleidete Volker im Tanz erlauben. Denken wir das alles, so müssen wir uns eingestehen, dass wir an Freyheit, Wahrheit und

Schönheit der Gebehrdung, Griechen und Römern und selbst unsern, mit Bärenfellen behangenen, teutschen Ahnherren weit nachstehen. Auf unsern Theatern sehen wir die treuste Nachahmung unserer Sitte, selbst in die alterthümliche Welt hineingetragen. So kann vielleicht ein Regulus des Schnupftuchs nicht entbehren und begrüsst den versammelten Senat mit auswärts gestellten Füssen und ganz mit moderner Verbeugung. Das Fehlende soll dann eine nichtssagende Bedeutsamkeit der Gesichtszüge, statt freyer Aktion ersetzen. Ja, wir nehmen körperliche Gebrechen und Angewohnheiten mit in die theatralische Gebehrdung als beifallfindende Portraitirungen auf. Unsere Kanzel- und Katheder-Redner zeigen uns nur ein kurzes Brustbild, (die Rednerbühne des Alterthums zeigte ein Kniestück) und sind daher, um der Kanzel willen, auf sehr wenige Gesten, welche meistens in die Höhe getragen werden, beschränkt. Die Deklamatoren unserer Zeit wollen nicht selten zu sehr Schauspieler und zu deutlich in der Gestikulation seyn, daher führen sie zuweilen Dramen auf, in denen Menschen und Thiere vorkommen, während der Deklamator selbstgefällig zu erkennen giebt: ich mache Alles selbst. Mit Eins, unsere Mimik hat wahrhaft verloren und ist selbst im Gebiet unserer Kunst noch lange nicht über die Sitte der Zeit erhoben. Selbst das wirkliche Leben des teutschen Mittelalters ist über das unserer

Zeit an Wahrheit, Kraft und Schönheit des mimischen Ausdrucks zu setzen. Als französische Kleidung und Sitte bei uns einwanderten, unsere Sprache halb französisch wie jene und wie unser Tanz wurde, als wir die Aftergrazie zierlich und schlank mit der, freilich etwas flamändischen, kernigen Anmuth der altteutschen Zeit vertauschten, gieng auch unsere Mimik mehr und mehr verloren.

Bewundernswürdig gross erscheint auch in Hinsicht auf Mimik das griechische Alterthum. Es vereinte patriarchalische, sinnliche Fülle, mit der höchsten Geistes- und Gemüthsbildung, so, dass selbst eine Kleidungsweise daraus hervorgieng, welche, angemessen dem Klima, Sittlichkeit und Schönheit vereinigte und alle Gebehrdung begünstigte; eine Kleidung, die uns noch jetzt zum Muster dient, sobald von wahrem Schönen die Rede ist. Auffallend genug, dass selbst die Neu-Griechen, dass Türken und mehrere, asiatische Völker noch immer, selbst, wo sie in hohen Grad der Barbarei zurückgefallen sind, eine würdevolle Bekleidungsweise zeigen, die mit dem, oft kindischen und abgeschmackten Schmuck wilder Völker in Afrika, Amerika und Australien gar sehr kontrastiret. Und, verfolgt man diese Vergleichung, so liegt, wie in der Kleidung, auch mehr Naturmethode, möchte ich's nennen, in der Gebehrdung der Asiaten, als in der, wie sie bei Buschmännern und Kaffern, oder bei den Creeks, oder bei den

Owaihis gefunden wird. In den Gebehrdungen der rohen Wilden, besonders in Afrika, scheint ein sehr thierisches Gemisch von sinnlichem Gefühl und Willen die Gebehrdung zu motiviren, während es bei den Völkern Asiens eine reine Gemüthsäusserung ist, mit dem Prädikat, dass in dem Gemüth selbst einzelne Richtungen die Oberhand behalten haben und daher das Gemüth sich selbst nicht höher schwingt.

Sinnliche Fülle und Kraft waren Ursache, dass die Gebehrdung im Alterthum mehr Antheil am Leben nahm und zugleich waren sie es, welche die Leidenschaften stets edel darstellten, denn entnervte oder überreizte Kraft, von Leidenschaften aufgeregt, führt, schon in der Idee, zur Karikatur und Fratze. — Alle Sprachen des Alterthums zeigen mehr Gemüthsfülle als Spitzfindigkeit, und Gemüthsfülle erhält die Mimik lebendig und würdig. Durch Sprachvervollkommnung für den Verstand, durch Wortreichthum wird die Wendung der Kultur mehr für den Verstand als für das Gemüth bezeichnet und der Verstand bedarf überall mehr des Wortes als der Deklamation und Mimik. Verstandsbildung mässigt den fehlerhaften Gemüthszustand allerdings, aber zugleich auch Gemüthszustand im Allgemeinen, und das schadet der Mimik. Erwacht vollends die bloſse Klugheit, die listige Spekulation, so wird Unterdrückung der Mimik sogar Gesetz. Die Sitte, welche das Gemüth diktirt, ist rein und

ewig, die Sitte aber, welche von der Klugheit erzeugt wird, kann nur konventionell werden, ja, jede konventionelle Sitte hat keine andere als diese Quelle. Bricht alsdann aber einmal die aufgereizte Natur diese Sitte, so tritt die zuvor unterdrückte Natur als Grimasse auf. Wie im Moralischen so im Mimischen. Will man dies recht innig fühlen, will man die Gemüths- und Verstands-Sitte und Schicklichkeit vergleichen, so muss man Kunst-Karikaturen des Alterthums den Kunst-Karikaturen unserer Zeit gegenüberstellen.

In der Staatsverfassung selbst der Alten waren feierliche Versammlungen, Aufzüge und dergleichen begründet, selbst ihr Götterdienst war ohnfehlbar weit mehr pantomimisch, als gesprochen. Finden wir doch bei den Heyden unserer Zeit religiöse, wie kriegerische Tänze, Kampfspiele und andere Gelegenheiten zum mimischen Ausdruck häufiger als bei den gebildeten Völkern.

Betrachten wir die häufige Gestikulation beim Gottesdienst der Juden, so scheint sie ein Ueberrest des Alterthums jenes Volks zu seyn, der aber allmählig sich in eine karikirte, konventionelle Formalität verwandelt hat. Etwas Aehnliches zeigen uns Mönche und Nonnen bei einzelnen Gelegenheiten im Kultus. Vergleicht man hiernächst die Eigenthümlichkeit des Mystizismus bei orientalischen Völkern mit den Mysterien der altnordischen Mythologie, so möchte man aus beiden auf eine sehr verschie-

dene Gemüthsrichtung der Orientalen und Nordländer, und somit auf die Art jener, und sich überhaupt mehr mimisch als sprechend zu äussern, schliessen. Wie es wohl nur dem Orientalen einfallen kann, jemand die seidne Schnur zuzuschicken, mit welcher er sich erdrosseln soll, wogegen im alten Norden man sich der rauhesten Martern, als Aeusserung der Rache befleissigte, so zeigt sich ein roherer Trieb der Kraftäusserung überall auch bei den alt-nordischen Völkern gegen die methodischere der orientalischen Völker, und welchen Einfluss beides auf Gebehrdung überhaupt gehabt haben möge, lässt sich sehr richtig a posteriori schliessen, wenn man sich den Gemüthsausdruck dessen, der sich die Schnur selbst umlegen, sich selbst, gehorsam erdrosseln muss, dem Ausdruck dessen gegenüber denkt, welcher unter wilden Händen die Martern erträgt.

Im Süden sind überhaupt 1) Trieb und Anlage zur Mimik grösser als im Norden, 2) die zartern Gefühle, welche im Süden noch immer mächtig genug sind, um mimischen Ausdruck deutlich zu machen, scheinen sich im Norden mehr den Ton als die Gebehrde zum Vertrauten gewählt zu haben. Wir schreiben allen Südländern mehr Eitelkeit auf Körperschönheit und Anmuth, und mehr Behendigkeit mit Recht zu. Die Liebeserklärung eines gemeinen Italieners ist gewiss von einer grössern Körperanmuth beglei-

tet als die eines nordischen Bauers. Den gemeinen Nordländer nennt man nicht ganz mit Unrecht unbeholfen und ungelenk. — Dies aber verräth minder mimische Anlage als sie beim Südländer Statt findet. Die grössere Trägheit des Nordländers ist physisch begründet und nicht blofs im Blut, sondern auch in minderer Flexibilität seiner Nerven und Muskeln und Haut. Wie im Norden fast nur Auge und Ohr zur Wahrnehmung geübt werden, so auch mehr die Sprache als die Gebehrdung. Zu dem allen kommt noch der Gang der Kultur überhaupt, welcher Professionen so gebildet hat, dass ihre lebens- und bürgerliche Thätigkeit auf ihre Empfänglichkeit für Mimik und auf ihren körperlichen Anstand überhaupt wirken. Man nehme die Menge derer, welche unablässig sitzend beschäftiget sind, werden sie nicht das Versessenseyn eben so zum Merkmal bekommen, wie Lichtenberg das Karakteristische an so verschiedenen andern Professionen aufgedeckt hat? Muss nicht zuletzt dem Denker von Profession ein mimisches Professionszeichen auf der Stirne geschrieben seyn? Ist's nicht bekannt, dass Schneider und Schuhmacher mit dem Fusse, welchen sie beim Arbeiten gern unterzuschlagen pflegen, kürzer schreiten, als mit dem andern? Die Einseitigkeit aller Beschäftigung, ja, wie Becker *) bemerkt,

*) *Anmerkung.* Leiden und Freuden in 17monatlicher, französischer Gefangenschaft.

selbst das bloſse Lesen wird zuletzt technische Einseitigkeit der Augen, und diese beschränkt die mimische Freyheit. Käme es hier darauf an, solche mimische Spielereien aufzusuchen, welche die Natur mit denen, in ihrem Stand und Gewerbe befangenen Menschen vornimmt, so würde sich das sehr weit verfolgen lassen. Hier gnügt jedoch die Folgerung, dass das Leben des Alterthums zwar der Fabrikfertigkeit menschlichen Fleisses entbehrte, aber auch nie solche Einseitigkeit der mimischen Anlage sah. Die wahre, körperliche Schönheit ist von freyer Bewegung unzertrennbar und wir haben daher wenige Professionen aufzuweisen, deren Geschäfte jene befördern. War hiernächst das wirkliche Leben des Alterthums bewegungsfreyer, so konnte es auch seine Kunst seyn. Die Mimik seiner Kunst stach weniger von dem wirklichen Leben ab, als dies jetzt der Fall seyn muss, wenn das Schöne durch Kunst bezweckt werden soll. Hierzu kommt, dass der Zweck unserer Kanzelredner allerdings unvereinbar mit einer theatralischen Aktion ist, dass ferner der Parlaments-Redner der konventionellen Sitte sich nicht ganz entäussern und in die Idee der Kunst hinübertreten darf, und wiederum, dass die Anfoderung an die Mimik unserer Bühnen so erstaunend hoch steigen muss, weil die jetzige Bühne der Repräsentant so verschiener Zeitalter, Völker und Sitten seyn und zugleich höher als sie alle stehen soll.

Zweck dieses Buches.

Wollte ich bei den anzustellenden Untersuchungen über Mimik den Psychologen und Anthropologen ins Auge fassen und für diese schreiben, so würde ich anatomische Rücksichten und Termen gar nicht entbehren können. Wollte ich dem Menschenkenner, etwa wenn er Weltmann, oder Kriminalist seyn will, durch diese Mimik Mittel zur Menschen-Beurtheilung und Enträthselung ertheilen, so würde ich mich auf viele, historische Beispiele gefasst machen müssen, um belegen zu können, wo sich der Beweis nur auf Wahrscheinlichkeit stützt. Für die Kunst ist dieses Buch hauptsächlich bestimmt, schöpfe dann der Psycholog und Anthropolog und jeder Menschenbeobachter so viel daraus, als mir neben jenem Hauptgesichtspunkte zu gewähren möglich seyn wird. Zunächst gilt dieses Buch dem Redner und Schauspieler, dann dem Maler und Bildhauer. Diese Rücksichten bestimmen meine Behandlungsweise des Gegenstandes.

Können Regeln wahrhaft der Kunst nützen?

Werden aber auch diejenigen, welchen diese Vorlesungen besonders gewidmet sind, Nutzen

von Regeln, Nutzen von Gesetzen der Natur und Kunst der Mimik haben? — Engel *) sagt über den Nutzen der Kunstregeln Folgendes: Regellos ist die Kunst nicht, sonst könnte nicht so fühlbar gegen die Kunst verstossen werden. So lange hiernächst der Lehrling die Regel noch denkt, produzirt er durch glücklichen Instinkt besser als durch die Regel. Sein Instinkt ist eigentlich nur die undeutliche Vorstellung von der Regel. Die Erkenntniss der Regel muss ihm Empfindung, andere Natur, Mittel der Freyheit wieder geworden seyn, wenn sie wahrhaft helfen, mehr als der Instinkt leisten soll. Nur die Aneignung der Regel ist selbst mit Stümperei verbunden. Auch das wahre Künstlergenie strebt nach Vollkommenheit und die Regel ist Wegweiser zur Vollkommenheit. Wenn der Genius in der Kunstgeschichte Ziele erreichte, von denen keine Wissenschaft die Möglichkeit zuvor gelehrt hatte, so ist das eigentlich kein Vorwurf für die Wissenschaft als solche, sondern nur für sie, wie sie war. Wir fügen nun hinzu: Anschauung des Kunstgesetzes macht folgsamer und sicherer zugleich. Der hohe Künstler strebt eigentlich durch alle seine Bildungen nach dem deutlichen Bewusstseyn des Kunstgesetzes, und die Vorarbeit, welche der Denker ihm darbietet,

*) Ideen zur Mimik, erster Theil, S. 20 u. folg.

erspart ihm mangelhafte und unsichere Versuche. Die Phantasie und der Genius des Künstlers sind wenig werth, wenn Verstandes-Anschauung ihrer Regeln sie lähmt. Wie dem Dichter die äussere Fessel Metrik nur eine Erhöhung innerer Freyheit werden soll, so alle Regel dem Genius. Wer sich keiner Regel unterwerfen, nicht als Mittel zu einem Gesammtkunstwerke dienen will, liebt sich selbst mehr als die Kunst, sieht sich selbst für die Kunst an, mag in dieser Rücksicht Interesse erregen, Hohes produzieren, aber von der höchsten Stufe, von der Vollendung und Meisterschaft bleibt er entfernt.

Erklärung des Zweckes für die Kunst und Folge daraus für die Wissenschaft.

Wenn hier Mimik als Wissenschaft Gesetze aufschliessen und erklären soll, welche Mimik als Kunst anwendet, so muss wohl das angegeben werden, worauf Kunst beruht. Wahrheit und Schönheit, sagt Engel, machen das Wesen der Kunst aus. Wir wollen's hier dabei bewenden lassen und mit Engel die Ursache nach der Wirkung bestimmen. Wahrheit und Schönheit der Mimik sollen betrachtet werden. — Es ist aber schon oben gesagt worden, dass Wahrheit und Schönheit als Einheit in der Kunst

auftreten. Die wahre Darstellung des Gemüthszustandes enthält auch die, ihm mögliche Schönheit, unter der Beschränkung zugleich durch die Individualität des Künstlers. Dadurch, dass man dies erste, unverletzliche Gesetz doch verkannte und verletzte, entstand ein Gesetz des bloßen Truges. Man suchte Schönheit in todter Beherrschung des Stoffes durch die Form, da im Gegentheil in dem geläutertsten Punkte die Form den Stoff durchdringt. Durch eine bloße, äussere Herrschaft der Form über den Stoff wurden der Aftergrazie die Schranken geöffnet und die Wahrheit erschien nur als Verwirklichung eines geistlosen Formenspiels; das Aequilibristische siegte über das Gemüth- und Ausdrucksvolle. Die wahre Mimik selbst bedient sich der Aftergrazie zur Enthüllung der lügenhaften Natur, wenn sie z. B. den Heuchler und Schmeichler darstellt, und nun sollte die ganze Wahrheit in Lüge verwandelt werden, um Kunst zu seyn? Wenn einmal das bloße Formenspiel, wenn Affektation, Ziererei und Zierath herrschen als Kunst, so ist's kein Wunder, wenn sie sich bald ganz und gar nicht in der Wirklichkeit wieder finden, bald nichts als Wirklichkeit, Bild des Alltagslebens sind. Wahrheit und Schönheit durchdringen das wirkliche Leben, aber wir müssen es in seiner Gesammtheit und Idee, nicht in der Einzelheit auffassen, sie durchdringen es wie Geist den Leib und darum strebt

die Kunst, das blofs Leibliche der Wirklichkeit zu entfernen, als Hinderniss der Erscheinung jenes Geistigen.

So ist Kunst, so thut Kunst an sich, sie erscheine als Musik oder als bildende Kunst. Wenn daher, um die Anwendung auf die Mimik zu machen, die tiefste, innere Wahrheit der Gebehrdung für den einzelnen Gemüthszustand und für den Zusammenhang mehrerer in zweckmässiger Einheit dargethan wird, so ist auch die Schönheit der Gebehrdung zugleich mit aufgeschlossen und es wäre eigentlich unmöglich, die Gesetze der Wahrheit von den Gesetzen der Schönheit zu trennen. Allein, Kunst erleidet, wenn sie in die Körperwelt eintritt, überall Beschränkungen durch äussere Zwecke und so geht es auch der Mimik. Wie Musik Rücksicht auf die Natur der Instrumente zu nehmen hat, so haben Plastik und Malerei die Stoffe zu berücksichtigen, aus welchen sie bilden, und so auch die Schauspielkunst die Grösse des Raumes, in welchem sie erscheint. Die Malerei zeigt ihre Gestalten nur aus einem Gesichtspunkte und wählt den schönsten. Könnte man die Gruppirung auf manchem Gemälde, nicht das Gemälde selbst, von rückwärts sehen, so würde man oft weit weniger Schönheit als von dem gegebenen Standpunkte aus finden. Die Statue ist gearbeitet um von allen Seiten gesehen zu werden, und daher wird ein Stand-

und Gesichtspunkt der schönste und zugleich gewiss der seyn, in welchem die Phantasie des Bildhauers die Statue zuerst sahe. Die Musik hat es zum voraus, dass sie nur eines Standpunktes bedarf, um als Gesammtheit, als Persönlichkeit des Orchesters erkannt zu werden, welches man um so deutlicher empfindet, wenn Wechsel-Chöre von entgegengesetzten Seiten eines Saales sich beleben. Die theatralische Kunst nun hat, wie die bildende Kunst, Standpunkte, von denen sie betrachtet seyn will, oder vielmehr, ihre beweglichen Gestalten müssen sich dem unveränderlichen Raum, in welchem sich die Zuschauer befinden, zukehren, um gesehen zu werden, und, ganz abgesehen davon, dass die französische Bühne es sogar für unschicklich hält, wenn der Schauspieler irgend einmal dem Publikum den Rücken zukehrt, als wär's unschicklich, die Statue des Apollo Belvedere vom Rücken zu beobachten oder eine Gestalt zu bilden, die nothwendig, um der höchsten Wahrheit und Schönheit willen, vom Rücken gesehen seyn will, ist doch so viel im Allgemeinen gewiss, dass Kunst, wo sie sichtbar wird, also auch am Redner, Schauspieler, Mimiker, auf dem Gemälde und in der Kunst des Zeremoniels sich der Bedingung der Anschaulichkeit und Deutlichkeit für den Zuschauer unterwirft. Die verwirklichte Kunst ist um des Zuschauers willen da, die Wirklichkeit, das ge-

wöhnliche Leben handelt nicht um gesehen und als Kunstwerk betrachtet zu werden. Ja, man hält es im geselligen Leben sogar für unschicklich, mehr sehen zu lassen, als worin Alle übereinkommen, dass es schicklich sey gesehen zu werden; daher z. B. begrüsst man sich wohl auf der Strasse, aber man küsst sich da mit Recht ungern, man ordnet wohl am Shawl, aber man bindet mit Recht nicht gern das Strumpfband. Aus jener Unterwerfung nun der Kunst unter die Bedingung der Anschaulichkeit, geht die Scheidung der Gesetze der Wahrheit von denen der Schönheit hervor, wo alsdann Gesetze für die Schönheit der Gestalt, für ihre Anmuth, für Gruppirung mehrerer Gestalten, Bekleidung, Beleuchtung u. s. w. entstehen, die mit jenen für die Wahrheit und Schönheit im innersten Wesen der Mimik in Verbindung gesetzt werden müssen. Wer wüsste es nicht, dass auf Gemälden Gruppirungen schön erscheinen, die es, prosaisch in Wirklichkeit übersetzt nicht sind? Wer wüsste nicht, dass oft ein aufgerichteter Blick eine Gestalt zu treffen scheint, die doch weit dahinter steht? Und, wie ganz anders kann ein plastisches Kunstwerk und wie vielmehr ein mimisches, durch veränderte Beleuchtung werden, als es unter derjenigen ist, auf die es berechnet war! In welchem innigen Zusammenhang müssen Mimik und Bekleidung wahrhaft stehen, da

ihr Widerspruch oft bis zum Lachen und Widerwillen auffallen kann?

Von dem Unterschied zwischen Schönheit, Anmuth und Reiz haben wir hier nicht zu handeln und es ist bekannt, dass Schönheit Gattungsbegriff ist, Anmuth und Reiz aber jenem untergeordnete Artbegriffe sind. Aus der Scheidung nun der Gesetze der Wahrheit von den Gesetzen der Schönheit geht für die gegenwärtige Untersuchung eine Scheidung in zwei Haupttheile hervor. Der erste Haupttheil beschäftiget sich mit der Natur der Gebehrdung, der zweite mit ihrer Anwendung auf das mimische Kunstwerk, als dargeboten dem Zuschauer, welcher nicht um das Kunstwerk herumgeht, sondern einen festen Punkt der Betrachtung behält. Dieser zweite Theil kann auch betitelt werden: Von der Schönheit der Exposition des mimischen Kunstwerkes.

Neunte Vorlesung.

Erster Haupttheil.

Natur der Gebehrdung.

Soll die Natur der Gebehrdung betrachtet werden, so darf das Verhältniss der Gebehrdung zur Physiognomie nicht unberücksichtigt bleiben. Es ist schon oben gesagt worden, dass unter Physiognomik die Wissenschaft verstanden wird, welche die gesammte Grundbildung, die gesammten Verhältnisse menschlichen Körperbaues als Merkmale der Geistes- und Gemüths-Anlagen betrachtet. Unter Physiognomie darf daher nicht lediglich Gesichtsbildung, sondern die gesammte Körperbildung, mit Inbegriff des Kraftmaasses verstanden werden. Physiognomik verhält sich zur Mimik wie Rechenkunde zur Mechanik; Physiognomie könnte man daher zur Mimik in das Verhältniss des gerichteten Hauses zum aus-

gebauten stellen. Physiognomie ist die Grundlage der Mimik.

Physiognomie, als Grundlage der Mimik.

Welches auch immer das Verhältniss der Grundbildung, (so werde hier Physiognomie verteutscht) zur Gebehrdung sey, so bleibt ein drittes Verhältniss ihnen um so mehr gemeinschaftlich, wenn die Grundbildung als das Bild, zu welchem die Bewegung immer wieder zurückkehren kann, zugleich Grundlage der Mimik ist. Das dritte Verhältniss ist nämlich das zur Seele.

Allgemeines Verhältniss der Grundbildung und Gebehrdung zur Seele.

Wäre die Seele nicht ein Geist, nicht über Zeit und Raum erhaben, so wäre es leicht, eine Aehnlichkeit so zwischen der Körperbildung und dem unveränderlichen, reinen Selbstbewusstseyn, zwischen der Gebehrdung und dem Bewusstseyn der Seelenzustände anzunehmen wie Dinge, wie menschliche Körper sich ähnlich seyn können. Indess ist die Korrespondenz zwischen dem Verhältniss der Physiognomie zur

Gebehrdung und dem Verhältniss des reinen Selbstbewusstseyns zum praktischen Bewusstseyn unserer Zustände erwünscht. Vielleicht ist diese Korrespondenz auch eine Hinweisung darauf, warum die Phantasie im Gespensterglauben den Geistern der Abgeschiedenen eine, ihrem abgelegten Körper ähnliche Grundform, und sogar, im Leben habituell gewordene Gebehrdungen beizulegen pflegt. Nicht weniger bleiben es interessante Erscheinungen, dass man sich sein eignes Portrait so schwer richtig denken kann, dass man ferner sein Vorhaben zu belächeln pflegt, wenn man mit der Absicht, seinen mimischen Ausdruck als Handlung der Seele zu betrachten, in den Spiegel sieht, und endlich dass man, wenn man ohne Spiegel sich die eigne Gebehrdung zum Bewusstseyn führt, sehr wahrnimmt, wie das reine Selbstbewusstseyn der Seele, über das mit ihr vereinte Bewusstseyn der Gebehrdung erhaben ist, denn das letztere Bewusstseyn kann man bis zur aufzuzeichnenden Deutlichkeit bringen, nur bekommen wir dazu gewiss selten eine Grundbildung, die uns selbst ähnlich sieht. Auch hier zeigt sich unsere Beschränkung, unsere Gebundenheit an Zeit und Raum, ohne doch uns selbst, als Geister, unter Dinge zählen zu können. Auch hier zeigt sich die Unmöglichkeit, uns selbst zu ergründen. Wir sind mehr für das Leben im Zusammenhang der Geister und Dinge geschaffen, als für

das Losreissen von diesen, um uns egoistisch in uns selbst zu verlieren.

Grundbildung entspricht unserm Seelenvermögen, Gebehrdung unsern Seelenkräften. Was aber ist ein solches Entsprechen? Dies wird eine unbeantwortliche Frage bleiben, ob wir gleich das Entsprechen so vielfältig wahrnehmen, dass wir's nicht leugnen können. Nicht leugnen und nicht erklären. So muss es auf einem einfachen Merkmale beruhen. Ist das gemeinschaftliche Merkmal des Leibes und der Seele überhaupt, (in deren Einheit,) das Seyn als solches, so ist dieses freilich auf ein einfaches Merkmal gegründet. Dass das Seyn als solches gemeinschaftliches Merkmal sey, kann niemand leugnen, aber noch niemand hat aufgeschlossen, wie aus diesem selbst 1) eine, dem Körper, eine der Seele besonders zugehörige Art zu seyn hervorgehen, wie der Gattungsbegriff Seyn als solches in Artbegriffe sich verwandeln könne. 2) Solche, Seele und Leib besonders zugehörige Arten des Seyns muss es aber geben, sonst wären beide einerlei und Einheit zugleich. Und wiederum diese besondern Arten des Seyns können sich auch nicht schlechthin widersprechen, denn sonst wäre ihr Akt eine Auflösung der Einheit; vielmehr lässt sich ebendeshalb behaupten, dass ihr Widerspruch, wie ihn die Erfahrung lehrt, nur ein scheinbarer sey. Nicht Widerspruch und nicht Einerleiheit

und doch gemeinschaftliches Merkmal heisst Aehnlichkeit, welche zwei Gegenstände als Gegensätze voraussetzt, das wissen wir wohl, wissen aber nicht, welcher Art die Aehnlichkeit ist und wie sie aus dem Seyn als solchen, welches nur auf einfachem Merkmal beruht, hervorgehen und Arten zu seyn erzeugen kann. Wir wissen auch, dass, sind einmal die Begriffe Widerspruch und Aehnlichkeit, als verwirklichte Uebereinstimmung oder Nichtübereinstimmung gefunden, sich leicht Wortbegriffe von Leben, von Zeit und Raum, Qualität und Quantität, Stoff und Form geben lassen. Aber wie gehen jene und durch jene diese aus dem Seyn als solchen, das nur auf einfachem Merkmale beruht, hervor und zwar als wirkliche, als Sach-Erklärungen, nicht als Wort-Erklärungen? Erst wenn diese Aufgabe irgend sollte gelöst werden können, welches eigentlich davon abhängt, im Seyn als solchem Merkmale des Merkmals nachzuweisen, (welches nachzuweisen unmöglich ist), dann wird sich auch die Aehnlichkeit des Körpers und der Seele, ohne an Portrait-Aehnlichkeit zu denken, aufhellen. Bis dahin muss man sich mit bloßen Erfahrungsbeiträgen zum Beleg der vorhandenen Aehnlichkeit begnügen. Schon jedes sogenannte willkürliche Zeichen, wie etwa die Schrift, muss mit dem bezeichneten Gegenstande im Verhältniss der Aehnlichkeit stehen, denn eigentlich nur diese selbst kann in uns der, wirklich in der

Phantasie liegende Keim des Zeichens selbst seyn. Aehnlichkeit der Welt in uns mit der Aussenwelt, ist der Keim in der innen bildenden Kraft unserer Seele. So ist das Bild der Linie an sich schon eine aus jener Aehnlichkeit hervorgehende, spezielle Form. — Wie könnte der Ton voll Ausdruck wirklich Gemüthsausdruck seyn, wenn er ohne Aehnlichkeit mit dem Gemüthszustande wäre? So erscheinen aber auch Geistes- und Gemüthszustände, als Formen der Zeit in der Bewegung überhaupt, und demnach erleidet auf sie Anwendung, was von der Bewegung im Allgemeinen im ersten Bande gesagt wurde. Sie erscheinen aber auch als Formen des Raumes, zu denen Grösse und Farbe gehören, und doch ist der Geist über Zeit und Raum erhaben? Die Anzwort hierauf dürfte seyn: Im reinen Selbstbewusstseyn, so weit dies hienieden zu erlangen ist, ist der Geist über Zeit und Raum erhoben, aber er ist im praktischen Bewusstseyn, im Selbstvergessen gleichsam mit dem Körper Einheit und darum auch an Zeit und Raum gebunden. Jeder Gemüthszustand befindet sich daher im Verhältniss der Aehnlichkeit, zu dem durch die Einheit von Leib und Seele erregten Körperzustande. Daher können Ton, Gebehrdung und Physiognomie wahrhaft ausdrücken, daher nennt man sie natürliche Zeichen, daher wirds uns so schwer von ihrer Natur zu sprechen, ohne nicht sogleich auch auf

die Seele zu blicken, darum erhält selbst die Farbe der Haut, des Haares und des Gewandes Beziehung auf die Seele und auf Seelenzustände, darum ziehen ähnliche Seelen durch ähnliche Körper sich schon mit dem ersten Blick zum Wohlwollen an, oder stossen sich feindselig bis sogar zum Abscheu ab, daher ferner die Aehnlichkeit in Geistes- und Körper-Verhältnissen, welche durch Blutsverwandtschaft sich über Familien Jahrhunderte hindurch verbreitet erhält, daher die Aehnlichkeit einzelner Individuen, ganzer Familien, Völker und Menschenrassen, daher die Aehnlichkeiten der Geschlechter und Alter. Wie sich die Sinnes-Eindrücke, nicht dem Grade, sondern der Art nach durch die belebte Natur ähnlich seyn müssen, weil sie gewissen Begriffen zu entsprechen haben, so auch sind die Sinneswerkzeuge sich fast überall mehr oder weniger, unter der Bedingung der Art der Anschauungen, welche sie gewähren sollen, ähnlich. Der Sehesinn ruht in Augen, der Gehörsinn in Ohren, die durch die ganze belebte Natur hindurch doch ziemlich ähnlich konstruirt sind.

Blickt man auf die Thiere, welche weder Auge noch Ohr haben, so ist ihr Gefühlssinn um so reger, und die leise Berührung bringt an ihnen, wie etwa am Wurm, die befügen, sinnlichen Gefühle, Zittern, Schaudern und konvulsivisches Krümmen hervor. Blickt man auf Thiere, deren Geruchssinn vorzüglich scharf ist,

so ist auch dem Geruchswerkzeuge, der Nase, eine grössere, mimische Flexibilität, ein heftiges Nasenrümpfen gegeben und in der Grundbildung macht der Sinn selbst einen vorherrschenden Theil, entweder durch schöne Form oder überwiegende Masse aus. So z. B. bei dem Hasen, bei der Katze, bei dem Hunde u. s. w. Thiere, deren Gehör sehr scharf und ein wichtiger Bestimmungsgrund in ihrem Leben ist, haben bewegliche Ohren und die Bewegung derselben gehört sehr bedeutend zu ihrem mimischen Ausdruck. Am vollendetsten verräth das Auge die Fähigkeit des mimischen Ausdruckes durch Mannichfaltigkeit der Form und Masse. Sehen wir auf die Sinneswerkzeuge des Menschen, so ist merkenswerth, dass diejenigen Werkzeuge, in welchen sich der Tastesinn vorzüglich äussert, auch diejenigen sind, mit welchen er gestikulirt. An den Fingerspitzen, an den Lippen tasten wir am regesten, und das Spiel mit den Lippen kann mehr als Gesichtszug, kann wahre Gestikulation für sich werden, was man z. B. wahrnimmt, wenn jemand thut als spräche er, um ohne Ton von dem Andern verstanden zu werden. Die Finger hiernächst sind so wichtig bei der Gestikulation und, wo nicht bestimmte Gegenstände (wie etwa in der Gebehrdensprache) mit den Fingern in bloßen Zeichen nachgeahmt werden, da scheint es fast, als wollte die Gestikulation nur die Bestätigung für die übrigen Sinne durch den

Tastesinn nachahmend darstellen. Die Gesten scheinen im mimischen Ausdruck erhöhte Aeusserungen des Tastesinns zu seyn. Wie wir, etwa für geistige Gegenstände Worte gebrauchen, die Gegenstände des einen oder des andern äussern Sinnes gebrauchen, so scheint die Gestikulation die geistigen Gegenstände, die Gemüthszustände durch den Tastesinn erläutern zu wollen.

Physiognomie zum Vitalsinn überhaupt und die einzelnen Sinne zur Gebehrdung dürften in ganz innigem Verhältnisse stehen, dessen nähere Entwickelung jedoch weniger hierher, als in eine Physiologie gehört.

Das physiognomische Verhältniss, als vorbereitend für die Mimik.

Die Naturgeschichte giebt uns die Merkmale an, welche den Menschen von denen ihm am ähnlichsten Thieren unterscheiden. Auch bei diesen Merkmalen herrscht die innigste Uebereinstimmung zwischen geistiger und körperlicher Anlage und äussern Beruf. Die Nacktheit des Menschen zwingt ihn, Hütten, Häuser, Palläste zu erfinden und er kann's. Jene Nacktheit ist mit erhöhter Schamhaftigkeit verbunden, daher bekleidet er sich und hat den Sinn sich zu schmücken. Selbst die rohen Völker verrathen Schamhaftigkeit, daher sie sich mehr ver-

schämt als wärmend und schützend kleiden. Der aufgerichtete Gang des Menschen macht ihn sogleich des Gemüthsausdruckes fähig und keinem Thier ist dieser Gang so eigen, wie dem Menschen. Der Fuss des Affen z. B. ist, um ihm menschlich-ähnlichen Gang möglich, nicht aber habituell zu machen gebildet und noch viel zu viel fürs vierfüssige Klettern eingerichtet. Die menschliche Hand ist so äusserst proportionirt für viele, zarte Bewegungen und zierliche Arbeiten eingerichtet und wie sehr geeignet für die Gestikulation! Die Bildung des menschlichen Hauptes endlich und, insbesondere, seine Sprechwerkzeuge zeichnen ihn vor jedem Thiere aus. Merkmale, welche den Menschen als solchen bezeichnen, sind allgemein. Worauf aber beruhen die Kennzeichen der Menschenrafsen? Betrachten wir die verschiedenen Rafsen irgend einer Thiergattung, so zeichnet sich eine jede durch eigenthümlichen äussern Beruf aus. Unter den Hunden erkennt man leicht die Zwecke der verschiedenen Rafsen und man gebraucht dieselben hiernach, so den Bullenbeisser, so den Windhund, den Dachshund, den Hühnerhund, den Schäferhund u. s. w. Bei den Thieren ist diese Zweckmässigkeit zum Theil auf einen eigenthümlichen Trieb der Feindschaft gegen eine oder die andere Thiergattung, oder auf Schutz dagegen gegründet, oder sogar in einem Zweck zum Vortheil des Menschen unmittelbar zu suchen. Der

Mensch aber ist Herr der Thiere, er ist nicht für sie da, wozu also ihm Raſsen, die sich immer wieder herzustellen suchen, wenn sie veredelt werden? Der Mensch, an Geist so weit erhaben über das Thier, bleibt dennoch dem Planeten, auf welchem er lebt, um sein selbst willen angemessen gebildet und, soll er auf diesem thätig und glücklich seyn, so muss seine Geistes- und Körper-Anlage stets dem Klima und den übrigen Natur-Verhältnissen um ihn her entsprechen. Daher die verschiedenen Raſsen, deren Lebensweise schon aus ihrer Grundbildung und diese wiederum aus den Zwecken erklärt werden kann, für welche die verschiedenen Raſsen bestimmt sind. In gewissem Sinne ist's wahr, dass auch der Mensch ist, wozu ihn die Natur um ihn her macht, nur ist er das um seinetwillen. Es gehört nicht hieher, die verschiedenen Merkmale der Menschenraſsen aufzusuchen, aber mich dünkt, dass die allgemeinsten Abtheilungen sich richten 1) nach den verschiedenen Zonen, 2) nach der Beschaffenheit des Landes, wo die Raſse wohnt. Gebirgsbewohner, in allen Welttheilen, werden sich in Einigem ihrer Grundbildung, so die Bewohner der Ebenen, so der Küstenländer und Inseln ähnlich seyn. Es machen nicht sowohl Lebensweise und Gewerb allmählich die physiognomische Beschaffenheit erblich, als vielmehr Lebensweise und Gewerb nicht aus freyem Willen, sondern aus der

vorwaltenden Neigung, aus dem vorwaltenden Sinn ganzer Menschenraſsen hervorgehen. Dieser Sinn ist angeboren und zwar adäquat dem Klima und der Natur um den Menschen her. Menschenraſsen sind der Natur der Gegend angemessen gebildet, in welcher sie leben, was sich selbst daraus beweisen lässt, dass verpflanzte Raſse sich allmählich umwandelt in die, der Natur entsprechende.

Das Raſsenähnliche ist auf allgemeine und leichter auffassbare Merkmale gegründet, als das physiognomisch Nationale. Gleichwohl kann auch dieses nicht geleugnet werden und zeigt sich deutlich genug, wenn man Menschen verschiedener Nationen neben einanderstellt. — Hierbei, so dünkt mich, geben sich die physiognomischen Merkmale zu erkennen, übereinstimmend 1) mit dem National-Temperamente, als der vorherrschenden Gemüthsstimmung, oder 2) mit der vorherrschenden Karakterrichtung durch Ausbildung des Gemüths und Geistes als dem National-Karakter.

Das Familienähnliche hiernächst gründet sich auf Aehnlichkeit blutsverwandter Menschen in besondern Richtungen des Temperaments, des Karakters und im Maass der Kraft beider. Es ist den Aerzten bekannt, wie oft Dispositionen zu Krankheiten forterben, und das Sprichwort: sie gleichen sich wie Brüder, beweist, dass Familienähnlichkeit genug bekannt ist.

Das Individuelle endlich, Verschiedenheit und Aehnlichkeit der Individuen, giebt die Quellen der höhern Aehnlichkeit sprechend an. Sie sind Temperament, Karakter, Maass, Vielseitigkeit oder Einseitigkeit der Seelen- und Gemüthskräfte. Darum beginnt von der Individualität aus eine höhere Sphäre der Physiognomik, in welcher sie wieder für den Begriff eines jeden Gemüthszustandes eine physiognomische Persönlichkeit bilden und diese zur Beurtheilung wirklicher Individuen anwenden kann. So kann sie nachweisen, warum Witzlinge sich zu ähneln pflegen, warum man verschiedene Talente, mit Gall, als vorherrschend, am Schädel Aller erkennt, welche die Talente besitzen; warum Frömmlinge sich ähnlich sehen; warum man an genialen Menschen aller Art auch ausgezeichnete, physiognomische Bildung wahrnimmt; warum die Nerone aller Zeitalter sich ähnlich gesehen haben. Die höhere Sphäre der Physiognomik sucht eigentlich ihr Ende, wenn sie sich wieder zu dem Allgemeinsten, zu den Verschiedenheiten wendet, die über Raßen-Verschiedenheiten erhoben sind. Dann unterscheidet sie nämlich die physiognomischen Verhältnisse des Weibes in allen Raßen, unter allen Bedingungen der Nation-, Familien-, höhern Geistes- und Gemüths-Aehnlichkeit, von den physiognomischen Verhältnissen des Mannes, und die verschiedenen Alter. Wer wüsste nicht, dass sich fast alle Karaktere unter Weibern fin-

den, wie unter Männern? Was aber ist dabei das Weibliche im Gemüth? Aller Leidenschaften ist das Weib fähig und doch sind sie weiblich verändert und dem entspricht das physiognomische Verhältniss des Weibes. Der Endpunkt nun der Physiognomik ruht in den Verhältnissen, welche die verschiedenen Alter der Menschen bezeichnen. Der Knochenbau z. B. des Kinderkopfes ist ein ganz anderer, als der, des Erwachsenen.

Zur physiognomischen Grundbildung, welche Alter und Geschlecht, Individualität des Geistes und Körpers, Familie, Volk, Raſse, Menschheit zu erkennen giebt an dem einzelnen Menschen und sich sogar in kranken Abweichungen noch vervielfältigt zeigt, gehört nicht lediglich der Knochenbau. Anatomen jedoch mögen entscheiden, ob nicht Muskeln-, Nerven-, Adern-Bau u. s. w. sich vorzüglich nach der Anlage des Gerippes richtet. Gewiss aber ist, dass das mimische Verhältniss sich auf das physiognomische gründet. Das Raſsenähnliche in der Mimik aufzusuchen, dürfte sehr schwer fallen, dagegen giebt sich das Nationale leichter zu erkennen und zwar nicht allein durch das Zonische, sondern auch durch das Gemüth- und Karaktervolle in noch höherer Bedeutung. Türke, Italiener und Spanier sind Südländer. Sie haben gemeinschaftlich ein reges Gebehrdenspiel vor Nordländern voraus, aber wie verschieden sind

sie unter sich, nicht allein in der physiognomischen Bildung, sondern auch in einem Habitus der Gesichtszüge, der Haltung des Körpers, des Ganges und der Gebehrden, wodurch National-Temperament und National-Karakter sich enthüllen! Den Spanier nennt man stolz. Ein stolzer Gesichtszug und Gang, eine stolze Körperhaltung und Gebehrde, sind allen Gemüthsstimmungen des Spaniers beigemischt. Und, wie verschieden wiederum ist der Stolz des Spaniers vom Stolz des Engländers, ohne hierbei auf physiognomische Verhältnisse Rücksicht zu nehmen? Dennoch muss auch Stolz an sich auf seinen allgemeinen Merkmalen beruhen, die sich bei jedem Stolzen wiederfinden, zu welcher Nation er auch gehöre. Den Italiener nennt man nicht stolz, ob er's gleich auch ist, sondern mistrauisch und listig. Den Türken, der auch mistrauisch, listig und stolz ist, karakterisirt man durch das Prädikat grausam, und nicht bloſs seine physiognomische Grundbildung, sondern auch seine Gebehrdung bewähren das Prädikat.

Eine mimische Verschiedenheit indess, welche mehr als national und zwar zonisch zu seyn scheint, und welche mit dem Physiognomischen so innigst zusammenhängt, dass man sie ebensowohl zur Physiognomik als zur Mimik ziehen möchte, ist die Erscheinung des Rechts- und Links-Seyns, wie man zu sagen pflegt. Die Seite, auf welcher das Herz schlägt, wird bei

allen Völkern als die linke von der andern als der rechten unterschieden, nur ist die Frage, ob alle Völker unter links, unrichtig, und unter rechts richtig verstehen, oder ob es nicht südliche Völker giebt, welche die linke Seite für die richtige, thätigere erklären? Es findet sich selten ein Gesicht, dessen rechte Hälfte gleich der linken aussähe. Die Blutgefässe auf der rechten Seite pflegen stärker zu seyn als auf der linken, der rechte Arm ist der behendere und stärkere und so auch der rechte Fuss. Das rechte Auge sieht häufig schärfer als das linke. Bei denen, die links sind, tritt das Entgegengesetzte ein und nur wenige Menschen sind eben so fertig rechts als links. Mit dieser Erscheinung zeigt sich verbunden, dass die allgemein fähigere Seite sich auch mimisch thätiger zeigt, und dass in gemischten Gemüthszuständen sich das Aktife und Affirmatife auf der rechten Seite, das Passife und Negatife auf der linken Seite ausdrückt. Jetzt frägt sich: Ist vielleicht der Nordländer der Rechtsmensch zu nennen, ist der Aequatorbewohner auf beiden Seiten gleich thätig, und ist der Bewohner der südlichen Erdhälfte der Linksmensch zu nennen? Sollte dieses Rechts und Links in der Grundbildung gegründet seyn, so ergäbe sich vielleicht ein Unterschied weniger Haupt-Menschenrafsen. Betrachtet man den Lauf der verschiedenen Thier-Arten, so zeigen einige, so z. B. das noch nicht

zugerittene Pferd ein stetes Links-Galoppiren, andere Thier-Arten sind rechts und noch andere wechseln in den Individuen sehr mannichfaltig. Das Letztere, dieser Wechsel findet sich am meisten bei Thier-Arten, welche mehrere Junge auf einmal gebähren, z. B. Schweine, Hunde. Jene Beschränktheit aber findet Statt bei Thieren, welche selten mehr als ein Junges auf einmal gebähren. Sollte nicht die Lage des menschlichen und thierischen Kindes im Mutterleibe bei dem ersten Aufleben den Habitus des Rechts und Links erzeugen? — Wie vielbedeutend sind nicht in kranken Zuständen die Aeusserungen der Thätigkeit auf der einen oder der andern Seite? z. B. das Pflücken mit der linken Hand bei Sterbenden. Wie eigenthümlich ist es nicht, dass im Schlaf die meisten, gesunden Menschen auf der rechten Seite, die wenigsten ganz auf dem Rücken ruhen, und dass das erste Zeichen des Erwachens, gegen Morgen hin, ein Werfen auf die andere Seite ist? Man hat das Rechtsseyn eine Angewohnheit von Kleinauf genannt, bald die Kleidungsweise, bald die Bequemlichkeit der Mütter und Kinderwärterinnen, die Kinder auf dem linken Arm zu tragen, bald sogar den Nachahmungstrieb für den Grund der Angewohnheit angegeben und sie für eine Familien-Aehnlichkeit, über viele Völker, über ganze Erdtheile verbreitet, ausgegeben, ohne den Widerspruch in dieser Erklärung selbst zu fühlen,

da doch auch Thiere der vermeintlichen Angewohnheit unterworfen sind. Wenn alle Kinderwärterinnen eine solche Angewohnheit haben, so muss diese tiefer im Menschenwesen begründet seyn als Familien-Aehnlichkeiten. Wenn nun vollends bei Thieren eben solche Angewohnheit vorkommt, so müssen wohl die Begriffe Angewohnheit und Angeborenseyn dadurch vereinigt werden, dass man sagt: Schon im Mutterleibe muss die Bewegung des Kindes zum Rechts oder Links bestimmt werden, und das wird sie durch die Lage des Kindes.

Wie wir hiernächst mit zweien Augen doch nur ein Bild sehen, mit beiden Ohren nur die nämlichen Töne hören, und dennoch, bei dem gesunden Menschen, das eine Auge und zwar das minderscharfe mehr die Anschauung des Zusammenhanges, das schärfere die Einzelheit und dadurch beide die Gesammt-Anschauung, Theil und Ganzes gewähren, so äussert sich vielleicht alle Duplizität in der Organisation unsers Körpers, als z. B. die, der zwei Arme, zwei Hände u. s. w. Wir müssen hierzu bemerken:

1) Entfernung eines Gegenstandes gehört dazu, wenn unsere Augen als Sinneswerkzeuge uns zum Gattungsbegriff z. B. Baum, Veranlassung geben sollen, denn in der Nähe veranlassen sie uns nur zum Speziesbegriff, Fichte, Tanne u. s. w.

2) Wollen wir aber Theile eines Ganzen betrachten, so schliessen wir das schwächere Auge zu und sehen mit dem schärfern allein. Darum auch sieht man in Vergrösserungsgläser gern mit dem schärfern Auge, nicht mit dem schwächern.

3) Es wird sich künftig an der Gebehrdung näher nachweisen, dass man Pluralität der Subjekte nicht durch beide Hände und noch weniger durch etwa zwei Finger der einen und drei Finger der andern Hand andeuten kann, ohne eben den Begriff Gesammtheit zu zerstören und in Begriff der Einzelheit zum Unterschied vom Begriff Theil zu verwandeln. Dagegen kann man die adjektifische Mehrheit, als unter der Bedingung der subjektifischen Gesammtheit, recht füglich mit beiden Händen ausdrücken.

4) Dem Allen aber entgegengesetzt zeigen sich doch Menschen, welche gleich rechts und links und Andere, welche links sind, daher bereitet die Natur diese Verhältnisse durch das Aufleben selbst, schon im Mutterleibe als einen Habitus, nicht als eine absolute Beschränktheit der Konstruktion vor. — Der Idee nach, darf man sagen, sollen beide Augen gleichfähig der Anschauung Theil und Ganzes, sollen rechts und links gleich seyn; in der Wirklichkeit aber verändert sich dieser Satz durch jene, angeborne Angewohnheit, welche eintritt, sobald die Entwickelung der Konstruktion vollendet ist

und die Thätigkeit durch diese beginnen kann.

Die mimische Familien-Aehnlichkeit ist allerdings auf die physiognomische gegründet, aber sie wird vorzüglich geweckt durch den Trieb der Nachahmung. Kinder nehmen gern Gewohnheiten des Thuns und Gebehrdens ihrer Eltern, aber auch ihrer Erzieher und Pfleger an. Einige Kinder, welche sehr früh aus dem elterlichen Hause entfernt wurden, pflegt man zwar an ihrer physiognomischen Aehnlichkeit mit ihren Eltern zu erkennen, setzt aber hinzu, dass sie eine ganz andere Art des Benehmens, als an ihren Eltern zu finden, empfangen haben; bei andern Kindern hingegen bleibt das Benehmen familienähnlich, trotz der Entfernung aus dem elterlichen Kreise. Gewisse Eigenthümlichkeiten sind zu innig mit den physiognomischen Verhältnissen verbunden, als dass sie sich nicht um so länger in Familien als Aehnlichkeiten erhalten sollten, je gewisser es zugleich ist, dass physiognomische Aehnlichkeit überhaupt anzieht und die Ehebündnisse stiften hilft. Zu Eigenthümlichkeiten dieser Art gehören ein fast immerwährendes Belächeln; ein übertriebener Ernst; ein schwerfälliger Schritt; ein überhängender Körper, herrührend von Schmächtigkeit des Mittelkörpers; ein sehr aufgerichteter Gang, herrührend vom Senk- oder Hohlrücken; ein Neigen des Kopfes nach der Seite; ein süsslicher, oder klaffender Mund; Blinzeln und meh-

rere andere mimische Mängel und Ungezogenheiten. Man denke nur, wie Nathan der Weise die physiognomische und mimische Aehnlichkeit des Tempelherrn mit dessen Vater Assad schildert und z. B. sagt: „Gerade so strich Wolf die Augenbraunen.“ Wie wahr und komisch, dumm und naif zugleich ist's, wenn Peter in Menschenhass und Reue seinen Vater in Allem nachahmt! Man gebe auf zwei Künstler von wahrem Talente dabei Acht und man wird wahrnehmen, dass Peter, der doch hinter seinem Vater steht, auch, den väterlichen ähnliche Gesichtszüge zeigen wird, sobald er die Stellung und Gesten seines Vaters nachahmt.

Die mimische Individualität, wenn sie nicht mit körperlicher Gebrechlichkeit verbunden ist, gründet sich auf Temperament und Karakter des Einzelnen, und hier müssen die rein gemüthlichen Anlagen von den, mehr sinnlichen unterschieden werden. So karakterisirt sich, zu jenen gehörig, ein Witzling, ein Frömmling, ein Stolzer, ein Kriecher, ein Renomist, ein Träger, und, hieraus hervorgehend, können wieder ideelle, mimische Personalitäten hervorgeben, um moralische Personen hiernach zu karakterisiren; So denkt man sich z. B. an ächten Staatsmännern eine grosse, mimische Gleichgültigkeit, am Gelehrten einen finstern, trägen Ernst, am Feldherrn eine feurige, kühne Mimik; So bildet man ferner für die Humanität

der Karaktere eine eigne, mimische Aehnlichkeit Aller, die sie hegen und eben so für die Menschenfeindlichkeit. Zu den mehr sinnlichen Anlagen hiernächst, gehören Ziererei, üble Laune und Schwächlichkeit, das Plumpe, das Schleichende, das unordentlich Lärmende und das Sanfte im Benehmen.

Den Unterschied des Weiblichen vom Männlichen im mimischen Ausdruck nachzuweisen, wird so bald noch nicht gelingen. Aber auffallend genug, dass man zu sagen pflegt: Leidenschaften entstellen die Züge der Weiber mehr als die der Männer. Dies ist auffallend, denn man kann nicht zugleich sagen, dass Männer zur Leidenschaft mehr geneigt sind als Weiber und dass man daher mehr gewöhnt wäre an ihnen Leidenschaften zu sehen. Wäre dies der Fall, so würde man dem Manne weniger als dem Weibe Kraft und Vernunft und Herrschaft über die Leidenschaft zugestehen müssen. Vielmehr ist's wahr, dass Weiber zu Leidenschaften geneigter als Männer, aber gebundener in diesen selbst sind. Brechen sie daher die Bande, so übertreiben sie ihre Natur und werden Zerrbilder, in denen sie sich selbst zerstören ohne männlich zu erscheinen und nach Aussen zu wirken. Uebergewicht der Kraft veredelt selbst jede Leidenschaft.

Mit dem physiognomischen Unterschiede der Alter, der in mehr als in der Gesammtgrösse

des Körpers beruht, ist auch ein mimischer Unterschied verbunden, der aber ebenfalls nicht zu erklären ist. Man kann ihn beschreiben je nachdem die Sinne, die Gemüths- und Verstandes-Fähigkeiten im Menschen nach und nach zu erwachen pflegen und verloren gehen *), aber man kann ihn nicht erklären. Im Kinde findet der heftigste, mimische Sprung vom Ernst zum Scherz als Kennzeichen Statt; der Jugend scheint die ausdauernde Heiterkeit, dem männlichen Alter der ausdauernde Ernst gegeben zu seyn, und im Greisenalter strebt das mimische Verhältniss sich ganz in physiognomisches zu verwandeln, daher verhärtet sich gleichsam das gesammte Mienenspiel zum Runzeln-Gesicht, während die Haltung des Körpers, der Gang und die Gestikulation sich der Entkräftung unterordnen.

Die Farbe und sonstige Beschaffenheit der Haut (Teint) gehört, nebst der Karnation (Farbe, Dichtigkeit, Elastizität, Schlaffheit, Wässerigkeit, Trockenheit, Sprödigkeit des Fleisches) zu den physiognomischen Anlagen. Jedoch giebt es, ganz abgesehen von dem flüchtigen Erröthen und Erbleichen, eine bemerkenswerthe Veränderung im Teint, welche eine mimische zu nennen ist, weil sie nur erst durch eine lang dauernde Einwirkung eines Gemüthszustandes, wie

*) Siehe in meinen Beiträgen zur Philosophie des Herzens, die Alter der menschlichen Seele.

etwa einer Leidenschaft hervorgebracht wird. So bekommt z. B. ein Jähzorniger allmählich eine vorwaltend röthlichbraune Hautfarbe. Der geheime Aerger giebt eine gelbliche, feuchte Farbe, Kummer ein blassgelbes, trockenes Ansehen. Das Ansehen des Wollüstlings ist zu bekannt und es entsteht nur nach und nach, aber auch beim Schwelger ist eine Veränderung in der Haut und Karnation gegen den Zustand als er noch nicht schwelgte, zu erkennen.

Auch Farbe und übrige Beschaffenheit des Haars gehören zu den physiognomischen Kennzeichen, wirken aber auf die Mimik zu sehr, als dass nicht hier Einiges darüber sollte gesagt werden. In Absicht auf Festigkeit zeigt sich das Haar: 1) barsch und stark, bald als Wolle, bald als wirkliches Haar bei sehr knochenstarken, rohen und groben Menschen. 2) Es ist stark und weich bei sehr fleischigen Menschen, 3) mild und der Locke empfänglich bei mehr geistigen als sinnlichen Menschen von hoher Natur überhaupt, 4) kraus und hart, bei überwiegendem Verstande und Willen, 5) weich, zart und dünn bei sehr gemüthvollen, empfindsamen Menschen. In Absicht auf die Farbe aber giebt es folgende Haupt-Arten: schwarz, schwarzgrau, braun, roth, röthlichtgrün, gelb, gelbgrau und weiss. Jeder habituell werdende Gemüthszustand wirkt auch auf die Farbe des Haars, aber diese Farbe stimmt am vollkommensten mit der Natur der Karnation

und der Hautfarbe überein, und Körper- und Geisteskrankheiten können erheblich auch auf das Haar wirken. Wahnsinniggewordene sind bisweilen, gegen vorher, kaum, weder an der Karnation, noch an der Hautfarbe, noch an der Farbe des Haars, noch an der Gebehrdung wieder zu erkennen. In hohem Grade entstellen Kummer und Gram in allen diesen Rücksichten und Krankheiten, wie Nervenfieber u. s. w., bewirken oft seltsame Veränderungen, wie etwa, dass der Wiedergenesende äusserst ernst wird, da er zuvor heiter und froh aussah, oder dass er Anlage zur Fettigkeit bekommt, die er zuvor nicht hatte.

Es sey hier gestattet, physiognomische Grundbildungen aufzustellen, welche in der Mimik selbst, als Hauptabtheilungen der Gesammtanlagen betrachtet werden können. In Absicht auf das Ideelle wähle ich, der Kürze halber, Vorbilder aus der Mythologie, und zwar das Männliche sogleich dem Weiblichen verwandtschaftlich gegenüber gestellt:

1) Jupiter und Juno, Gestalten,
2) Apollo und Diana,
3) Bachus und Flora,
4) Herkules und Minerva,
5) Ganymed und Venus, Gestalten.

Für das gewöhnliche Leben aber giebt die Zeichenkunst eine Proportion der menschlichen Gestalt an, welche sie unrichtig für die Normal-

proportion erklärt, denn diese kann nicht gebildet werden. Auffallend ist's, dass Gesicht und Gestalt einer Person im wirklichen Leben oft kontrastiren, dass schöne Köpfe oft auf hässlichen Körpern ruhen und ein schöner Körperbau durch einen hässlichen Kopf entstellt wird. Bei dem vollendetsten Ebenmaafse ist hiernächst oft nur wenig Geist und mimischer Ausdruck zu finden.

Die nächste Abweichung von jener sogenannten Normalproportion ist gänzliche Längenausdehnung. Schlanker Wuchs, längliches Gesicht, etwas gelbliche Haut, schwarzes Haar, grosses Auge, lange Nase, lange Arme, lange Beine bezeichnen diese Bildung, bei welcher ein lebhaftes Mienenspiel Statt findet. Eine andere Abweichung ist die gänzliche Breitenausdehnung. Breiter Kopf, breite Backenknochen, starke Augenbraunen, aufgestülpte Nase, krauses Haar, kurzer, breiter Hals, rothe Hautfarbe, starke Hüften, kurze Arme, breite Fäuste und starke, aber kurze Füsse geben sie zu erkennen. Dabei findet leicht eine sehr karikirte Gebehrdung Statt. Komikern ist oft diese, Tragikern oft jene Bildung gegeben. Eine dritte Abweichung ist die gänzliche Verkürzung. Dabei zeigt sich tiefer Haarwuchs, enggeschlossene Augenbraunen, kleine Augen, kulbige Nase, kleiner Mund, scharf eingeschnittenes, kleines Kinn, kurzer, magerer Hals, vorstehende Brust, lange Arme, kurzer Rumpf, kurze Schenkel, lange Beine, kleine

Füsse, kleine Hände, bräunliche Haut, schwarzes Haar. Solche Menschen sehen zu sehr bewegt und krampfhaft aus. Eine vierte Abweichung besteht in getheilter Längenausdehnung. Hohe Stirn, lange Nase, kleiner Mund, kleines Kinn, langer Hals, flache, enge Brust, langer Rumpf, lange Oberarme, kurze Hände, lange Finger, lange Schenkel, kurze Beine, lange, schmale Füsse, weisse Haut, blondes Haar sind ihre Merkmale. Solche Gestalten verrathen zu viel Freundlichkeit und ihr Mienenspiel wird dadurch befangen. Die fünfte Abweichung endlich besteht in getheilter Verkürzung. Hierbei zeigen sich: kleine Stirn, kleines Auge, kleine Nase, grosser Mund, langes Kinn, schwarzes oder blondes, hartes Haar, hohes Ohr, kurzer Hals, hohe Schulter, enge Brust, langer Leib, lange Beine, kurze Arme, kleine Füsse, lange Hände, kurze Finger. Diese Menschen scheinen sehr steril. Nicht selten findet sich diese Bildung beim Witzling und sogenannten Lästermaul.

Erziehung, Krankheiten des Körpers und Geistes, Umgang, Angewohnheiten u. s. w. können allmählich die mimische Anlage erweitern, schwächen oder verdunkeln. Wo aber ein gänzlicher Mangel an Geist und Gemüth Statt findet, kann weder von Beherrschung der Mimik, noch von Ausbildung der Naturanlage die Rede seyn.

Allgemeine Regeln für den Mimiker zur Ausbildung seiner Anlagen.

Die Regeln, durch welche sich mimische Anlagen ausbilden lassen, sind ohngefähr diese:

1) Der Mimiker muss alle Angewohnheiten ablegen, weil sie die Anlagen verdunkeln.

2) Er muss dem Mangel an Flexibilität der Muskeln durch Tanz, durch karikirtes Gesichterschneiden und vorzüglich durch Ausdauer eines und des nämlichen Ausdrucks abzuhelfen suchen.

3) Leidet er an zu grosser Flexibilität der Muskeln, so muss er zugleich mit stärkenden Einreibungen zu Hülfe kommen, vorzüglich aber sich so besonnen als möglich machen, denn Unbesonnenheit und Leichtsinn pflegen am häufigsten zur grossen Flexibilität mitzuwirken.

4) Er muss sich üben, die rechte wie die linke Seite in gleichem Maafse und in gleicher Form zu gebrauchen.

5) Er muss jede seiner mimischen Veränderungen, der Form nach, zum Bewusstseyn zu führen sich bestreben, wobei ihm der Spiegel sehr zu Statten kommen kann.

6) Er wird endlich versuchen müssen, selbst im Umgang und stundenlang ein ganz anderer und wieder ein anderer zu seyn, ohne dass man ihm Uebertreibung vorwerfen könne.

Auf solchem Wege gelangt der Mimiker

zur Beherrschung seiner selbst, und nur durch diese kann er ins Gebiet der Kunst eintreten.

Maafs der Einwirkung der Seele auf den Körper, damit Mimik entstehe.

Leib und Seele sind verbunden zur Einheit ohne einerlei zu seyn. Der Körper ist nicht die Seele, diese nicht jener, aber dennoch befinden sie sich in einem Verhältnisse, welches nicht gestattet, dass im Körper etwas vorgehe, was nicht auch als Seelenzustand betrachtet werden müsse, wenn gleich das reine Selbstbewusstseyn des Geistes über Alles erhaben ist. So z. B. giebt sich der Mensch zwar keine Rechenschaft vom gewöhnlichen Blutumlauf, von der Thätigkeit des Magens und der Nerven überhaupt, allein diese wirken nicht blofs in ungewöhnlichem Zustande auf die Seele, sondern auch im gewöhnlichen, denn nur erst wenn sie in ihrem Normalzustande auf die Seele zu wirken vermögen, können sie es auch in ungewöhnlicher Aufregung. Dem entgegengesetzt muss auch jeder, selbst der leiseste Seelenzustand auf den Körper wirken und noch dazu auf den ganzen Körper, wenn gleich einzelne Theile vorwaltend von ihm affizirt werden. Heben wir den Arm, so ist's nicht ohne Empfindung des ganzen Körpers mög-

lich. Ja, daraus, dass jede partielle Empfindung mit einer Gesammtempfindung verbunden ist, geht, nach statischem Gesetze, die Stellung überhaupt in jedem Moment hervor. Jede, wie man sagt, bloſse Aeusserung des sinnlichen Gefühls setzt die übrigen Theile des Körpers in Mitleidenheit und so auch jede Gemüthsäusserung. Wer mit gespannter Aufmerksamkeit sieht, z. B. der Späher, spähet nicht bloſs mit den Augen. Seine Absicht, durch den Sehesinn zu erkennen, giebt sich an seinem ganzen Körper zu erkennen (Tab. III. erste Figur). Man stelle den Späher dem Horcher gegenüber (Fig. 2) und bedecke die Köpfe beider Gestalten. Der Ausdruck einer jeden dieser Gestalten wird durch den übrigen Körper klar genug werden.

Ich kann es mir, beilaufig gesagt, als möglich denken, dass der Tastesinn des Blinden gesteigert werden könne bis zur Auffassung aller, solcher Unterschiede im Ausdruck des ganzen Körpers. Wie bei den Aeusserungen jener beiden Sinne, so auch kann kein Seelenzustand nur auf einzelne Körpertheile, sondern muss auf den ganzen Körper wirken. Die nicht hauptsächlich affizirten Theile werden in dem Grade zur Mitleidenheit gezogen, dass sie insgesammt den Seelenzustand und genugsam enthüllen. Das reine Denken z. B. ist ohnfehlbar der innerlichste Zustand, ist derjenige Zustand, welcher den Körper am wenigsten affizirt und doch sieht man ihn

einem jeden an. Das Denken wirkt zunächst auf die Kopfnerven, aber nicht lediglich auf diese, denn die Ruhe der übrigen Theile selbst, drückt das Denken und sogar alle Arten desselben aus, wovon noch späterhin wird geredet werden. Man stelle neben einander, einen Denkenden, einen traumlos Schlafenden und einen fast gedankenlosen Faulen. Wenn diese drei Bilder wahrhaft aufgefasst sind, so muss man die Häupter verbergen und an dem Gesammtausdruck der Körper die Seelenzustände dennoch erkennen können. Dass die Seele in jedem Zustande auf alle Theile des Körpers wirke, zeigt sich vorzüglich auch daran, dass bei einzelnen, heftigen Zuständen, sogar einzelne Körpertheile, welche sonst nur der physischen Organisation zu dienen scheinen, in widernatürliche Thätigkeit versetzt werden. So erregen Furcht, Gewissensangst, Begierde überhaupt Herzklopfen, Schauder und Zittern; so bringt Ungeduld, Gähnen und Seufzen hervor; so erregt Verachtung in hohem Grade sogar physischen Ekel und Erbrechen. Wenn die Seele nur auf einen, einzelnen Theil ihres Körpers zu wirken pflegte, so würde es dem, der seinen Ausdruck verbergen will, leichter werden, sich zu verstellen, als es ihm wird. Man betrachte Verbrecher vor Gericht. Es peinigt sie, wenn sie sich in solche Entfernung vom Richter stellen müssen, in welcher er nicht allein ihr Gesicht, sondern ihr ganzes Wesen

ins Auge fassen kann. Es peinigt sie, wenn sie nicht die Hände, oder einen Theil ihrer Stellung hinter einen Stuhl, hinter einen Tisch verbergen können. Scheint das Gesicht unschuldig, so verrathen sie sich vielleicht durch ein Spiel der Finger. Wollen sie frei athmen, so wankt ihr Knie, glauben sie fest zu stehen, so vergessen sie darüber das Gesicht zu verlarven.

Wirkt die Seele stets auf den ganzen Körper, so ergiebt sich hieraus zweierlei:

a) In der Kunst, wo die tiefste Wahrheit Zweck ist, muss es um so nachtheiliger wirken, wenn durch eine vermeintliche Sitte, durch eine konventionelle Unnatur, jene Gesammtwirkung gehemmt oder wenigstens verdunkelt erscheint. Man denke sich nur, dass es Gesetz sey in einer der fünf Tanzmeister-Positionen, mit auswärts gedrehten Füssen zu stehen, dass der Mimiker sich hieran gewöhnt habe, während ein Gemüthszustand geradehin gegen diese Positionen streitet, z. B. die Misgunst. Der Erfolg muss ein unreiner, verunedelter Ausdruck seyn, wie man ihn oft genug in Almanachs abgebildet findet, wo z. B. der Ausdruck der Liebeserklärung sich bald nach der Mode steifer oder geschnürter Stiefeln, nach Quetschhütchen und Degen, oder nach dem runden Hut und Ziegenhayner richten muss.

b) Es ergiebt sich aber auch, dass Mimik und Schauspielkunst mehr der Malerei nachstre-

ben müssen, wenn sie innerste Wahrheit und Schönheit gewähren wollen. Man betrachte gute Gemählde, sehe Statuen des Alterthums und man wird finden, wie so ganz der Seelenzustand über den ganzen Körper verbreitet ist *).

Jeder Seelenzustand erregt einen analogen, mithin auch ausdrückenden Körperzustand. Wie die physische Ohnmacht auf die Seele zurückwirkt, so auch drückt sich die geistige Betäubung, der höchste Grad des Erschreckens und der Beschämung durch den Körper aus. Selbst jeder einzelne Gedanke wirkt, wie zart auch immer, auf den Körper. Da es aber doch so schwer wird, diesen mimischen Ausdruck zu verstehen, so kann das nur aus Folgendem kommen. Aller mimische Ausdruck ist natürliches Zeichen und eben deswegen eine Gesammtheit, eine praktische Synthesis, welcher die Angabe der Theilvorstellungen zu schwer wird, daher sagt man auch stets, dass man den einzelnen Wunsch, das einzelne Gefühl, den einzelnen Gedanken, mimisch ausgedrückt, nur errathe. Zur Analyse, zur Angabe der Theilvorstellungen, damit die Gesammtvorstellung deutlich werde, bedürfen wir der künstlichen Zeichen, entweder einer willkürlichen Gebehrden- oder einer Wortsprache. Zur Analyse reicht selbst

*) Siehe: Meine Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums und der neuern Zeit.

die Deklamation nicht hin. — Hieraus aber ergiebt sich von selbst, dass da, wo die Synthesis auf sehr anschaulichen Merkmalen beruht, die Mimik noch unzweideutiger als die Wortsprache, dass aber diese, bei zusammengesetzten Merkmalen deutlicher, als die Mimik sey. Deshalb z. B., wenn jemand einem, ins Zimmer Eintretenden: St! zuruft, oder mit der Hand, dem entsprechend, winkt, so geht jener gern leise und mag nicht stören. Wenn Jemand dem andern einen Dieb bezeichnen will, so darf er, von ihm sprechend, nur die Geste des heimlichen Nehmens machen und er wird verstanden. Die Sprache aber kann sich in solchem Falle so zweideutig ausdrücken, dass man ungewiss bleibt, ob wirklich der Dieberei beschuldigt werde, oder nicht. Der Grund aber, dass Mimik sich nur synthetisch zeigt, dürfte der seyn, dass sie nicht absolut und rein dem Seelenzustande, sondern vielmehr der Rückwirkung des Körpers auf die Seele entspringt, welche Wechselwirkung die praktische Synthesis des Lebens bezeichnet.

Nimmt man in der Seelenlehre drei Grundvermögen an, als: Erkenntnissvermögen, wo die Vorstellung auf einen Gegenstand bezogen wird, Gefühlsvermögen, wo das Subjekt mit sich selbst beschäftigt ist, und Begehrungsvermögen, wo die Seele der Vorstellung ein Objekt zu geben strebt, so müssen alle, aus diesen verschiedenen Vermögen gesondert,

oder durch eines vorwaltend, hervorgehende Zustände auch geschiedene, mimische Merkmale besitzen, welche aus jener Rückwirkung des Körpers auf die Seele hervorgehen. Jede, aus dem Erkenntnissvermögen hervorgehende Aeusserung bringt mimisches Dulden und Empfangen und Vereinen, nach Aussen gerichtet als Kennzeichen mit sich, welche sich wieder verschieden zeigen, je nachdem Aufmerksamkeit, Forschung, Gedächtniss, Vorhersehungsvermögen, Dichtungsvermögen, Phantasie, Verstand, Vernunft, die Erkenntniss, mithin in verschiedener Art und in verschiedenem Grade, suchen und gewähren. Wer unterscheidet nicht den Späher, Horcher, Schnüffler, Gutschmecker und den Allesbetaster mimisch von einander und zwar erstlich dadurch, dass die tangirenden Sinneswerkzeuge vorzugsweise jene Aufmerksamkeit und Duldung verrathen (s. Tab. III.), zweitens auch dadurch, dass der eine Zustand mehr mit dem Begehrungsvermögen, der andere mehr mit dem Gefühlsvermögen, der dritte sich mit beiden zu vergesellschaften sucht. Obwohl die Sinne allen drei Grundvermögen dienen, so schreibt man doch Geruch und Gehör mehr der Phantasie, Gesicht der Erkenntniss und dem Verstand, Geschmack und Tastesinn mehr dem Gefühl und der Begierde zu. Das Gefühlsvermögen hiernächst insbesondere giebt allen, aus ihm hervorgehenden Zuständen das in sich selbst Zu-

rückgehen zum Merkmal. So z. B. der Lust und Unlust überhaupt, so den sinnlichen Gefühlen des Kitzels, des Lachens und Weinens, der Langenweile, der Kurzweile, dem Vergnügen am Genuss des Schönen, dem Bewusstseyn der Tugend, dem Selbstgefühl und Mitgefühl, der Ruhe und Ermüdung, dem Wahrheitsgefühl und der Lügenscheue u. s. w. (s. Tab. IV.) Das Begehrungsvermögen endlich wird in allen Modifikationen ein Selbstvergessen verrathen, durch welches der Begehrende als Mittel erscheint, an welchem das Begehrte als Zweck gedacht sich wiederspiegelt. Daher jede Leidenschaft, weil sie auf Begierde gegründet ist, durch die Natur des begehrten Gegenstandes modifizirt erscheint. Wenn z. B. der Geiz als solcher eine ideelle, mimische Persönlichkeit empfangen kann, so erleidet diese wiederum Modifikationen, je nachdem vielleicht Esswaaren, oder Kleider, oder Geld die Gegenstände sind, welche der Geizige nicht herausgeben will.

Da die Seele auf den ganzen Körper wirkt, während die Sprache auf weit einfachern Mitteln und Wirkungen beruht, da ferner die Seele ihren Eindruck auf den Körper anbietet; so ist unverkennbar, dass man seine Eindrücke der Seele schwer aus einzelnen Körpertheilen verstehen lernt, selbst nicht aus den vorzüglich affizirten, sondern, dass man jederzeit das Ganze betrachten und zergliedern muss. Es folgt aber

auch weiter, dass in der Lehre der Mimik die distinguirende Anschauung die praktischen Beweise führen muss und auch am besten führen kann. Daher für dieses Buch das Nämliche gewählt ist, sowohl in der Erläuterung als in den beigefügten Kupfern.

Der Grad der Sichtbarkeit des mimischen Ausdruckes, wird schliesslich bemerkt, hängt 1) von dem Grade der Affektion der Seele (durch Assoziation der Empfindungen erhöhbar) ab, denn, je stärker sogar die Seele durch den Willen affizirt ist, den mimischen Ausdruck zu verbergen, desto leichter wird das Verbergenwollen selbst sichtbar, 2) aber auch davon, wie stark die körperliche Rückwirkung auf die Seele sey.

Mimik als Nachahmerin der Physiognomie.

Ward einem Jeden, die, seinen innern Fähigkeiten entsprechende, physiognomische Grundbildung zu Theil, wird dies wenigstens als Normalzustand gedacht, und sind daher Temperaments-Anlagen schon in der Physiognomie eines Jeden ausgedrückt; so muss die Mimik einmal im Bilde der Ruhe, oder im Portraitzustande, konform der Physiognomie des Individuums erscheinen; wenn sie sich aber modifizirt, um andere Zustände auszudrücken, so sucht sie bald das Mangelnde in dem physiognomischen Ver-

hältnisse zu ergänzen, bald das Vorherrschende darin zu verbergen. Sie geht hierin zu Werke wie die Kunst der Zierde und, zu dieser gehörend, die Kunst der Bekleidung und Drapirung. Wie es z. B. im Anzug wichtig ist eine andere Proportion erheucheln zu können, wie es wichtig ist ein breites Gesicht durch Locken schmäler zu machen, eine sehr hohe Stirn niedriger scheinen zu lassen u. s. w., so geht auch die Mimik zu Werke. Sie bildet den Menschen im Ausdruck wie er seyn würde, wenn er auch für jeden Ausdruck ein anderes, physiognomisches Verhältniss sich geben könnte. Daher z. B. sagt man, dass man jemand im leidenschaftlichen Ausdruck kaum mehr kenne, daher erscheinen ferner Portraits, welche einen momentanen und speziellen Ausdruck des Individuums vor dem Normalzustande desselben vorherrschen lassen, selten ähnlich; daher ist es endlich dem Mimiker möglich, oft wechselnd, in der Darstellung sehr verschiedener Seelenzustände, als immer wieder ein anderer zu erscheinen.

Mimik als allgemeine Rede.

Es ist schon gesagt worden, dass sich der Mensch stets im Zustande des mimischen Ausdruckes befindet. Das Nämliche ist beim Thier, in Beziehung auf sein beseeltes Leben der Fall

und darum macht die Mimik den wichtigsten Theil einer allgemeinen Thier- und Menschen-Rede aus, durch welche sich nicht allein Thiere gleicher Art, Gattung und Geschlechts gegenseitig verständigen, sondern auch Thier und Mensch sich gegenseitig Mittheilungen machen. Die Leidenschaften und sinnlichen Zustände der Thiere äussern sich lebhafter mimisch als durch Töne. Das leidende Thier sucht Hülfe bei dem Menschen, versteht des Menschen Drohung und Liebkosung; des Menschen Geste lenkt den Gang des Thiers, ja, wenn man Hund, Pferd und Katze beobachtet, so kann der Mensch mit diesen Thieren sich in Spiel und Necken voll verstellter Freundlichkeit, voll verstellten Zorns einlassen und wird von ihnen verstanden. Durch die Gewalt des menschlichen Blickes auf den Blick des Thiers gerichtet, halten die Wärter in Menagerieen die blutdürstenden Raubthiere in Schranken, das Bologneserhündchen errang beim Löwen sich Schonung durch Gebehrdenspiel, und, nach einer bekannten Anekdote erflehte eine Mutter vom losgelassenen Löwen ihr Kind, das er schon angepackt hatte, mit glücklichem Erfolge zurück. Wie jedes Thier den Leichengeruch seiner Gattung scheuet, so versteht und schauert jedes vor den Gebehrden des Sterbens seiner Gattung zurück. Wie viel grösser noch zeigt sich die Wirkung der Mimik des Menschen zum Menschen oft von ganz verschiedenem

Volke, verschiedener Denkart! Ein Blick menschlicher Tugend und Seelengrösse aus dem Auge eines Marzellus entwaffnete den Meuchelmörder. Der Eindruck schöner Wehrlosigkeit einer Helena hielt den Todesstreich zurück, welchen schon der ergrimmte Grieche führen wollte, und die Gebehrden der Märtyrer erfüllten selbst ihre Würger oft mit Bewunderung und mit Ahnung des Göttlichen. Aber, wie der Mensch vollkommener durch Vernunft als das Thier ist, so auch seine mimische Rede. — Er grüsst sprachlos mit wahrer Hochachtung, er reicht die Hand zum Pfande der Treue und Freundschaft, er kann auf sich selbst deuten und, was ihn auch dem Umfange des Ausdrucks nach den Vorzug ertheilt, er besitzt das erweiterte Mienenspiel, (durch die Ovalform seines Hauptes möglich gemacht) und die vielseitigere Gestikulation, vor dem Thiere voraus.

Gebehrdung, als Wirkung betrachtet.

Betrachtet man jene Beispiele, durch welche ein hoher Grad der Verständlichkeit durch Mimik sich bewährt, so muss man die Mimik die unmittelbarste Mittheilungs-Art zwischen Seelen auf diesem Planeten nennen. Niemand erklärt es jedoch, warum der überlegene Geist auf den minder kräftigen schon durch Blicke

imponirt, niemand vermag nachzuweisen, wie Geister, über Zeit und Raum erhaben, wirkliche Gradationen der Fähigkeiten und Kräfte besitzen können.

Jene drei Grundvermögen der Seele hiernächst, wenn wir sie im wirklichen Leben betrachten, wirken ausdrückend zwar bisweilen, scheint es, gesondert doch nie ganz rein, sondern nur so, dass eines oder das andere vorwaltend, aber nicht ohne die andern thätig ist. Hierdurch besteht das Leben als aus einer Reihe ununterbrochener Handlungen. Wie aber die Aeusserung unserer Kräfte, in ihrer höchsten Potenz, der Begierde entspringt und Wille genannt wird, so setzt man wiederum dem Willen das Gemüth entgegen, als inneres, bewusstloses und darum höheres Leben. Oder auch: Man setzt bloſse Aeusserung des praktischen Bewusstseyns, der Aeusserung des reinen Selbstbewusstseyns im praktischen Bewusstseyn gegenüber. Der Wille richtet unsere Handlungen nach Aussen mit bestimmten Zwecken. In diesem Falle sind Handlungen nicht ohne Gemüth, nicht ohne Ausdruck des Gemüths, oder nicht ohne Ausdruck überhaupt, aber jene äusserliche Richtung herrscht vor, und so heissen die Handlungen Thaten. Daher z. B. wenn Hamlet seinen Oheim ermordet, so ist dies eine That, in welcher durch den Begriff Ermordung nicht der Gemüthszustand des Ermordenden aus-

gesprochen ist. Seine That ist sein, und zugleich Ausdruck seines Geistes in höherm Sinne; aber doch frägt man nun noch, war Hamlet dabei hämisch, jähzornig, kalt u. s. w.? Ja, man pflegt zu sagen: Es giebt Thaten, welche dem Gemüthvollen unmöglich sind. Das heisst, im innersten Keim setzt jede That eine Richtung des Gemüths für das, was der Begriff dieser That in sich fasst, voraus. Wer wirklich mordet, unter welcher Bedingung auch immer, dessen Gemüth wird dem Gemüthe des Empfindsamen gewiss widersprechend seyn. Daher sagt man, vom allgemeinen Standpunkte aus: Schlimme Thaten lassen sich entschuldigen aber nicht rechtfertigen; aber vom Standpunkte des Gemüths aus sie betrachtet sagt man: Schlimme Thaten (z. B. Mord aus Nothwehr) lassen sich zwar rechtfertigen, aber man möchte doch ihrer sich nicht bewusst seyn. Dieser Unterschied zwischen Geist, Kopf, Wille auf der einen, und Gemüth, Herz, Ausdruck auf der andern Seite ist in der Mimik von äusserster Wichtigkeit, denn alle mimischen Aeusserungen sind danach allerdings Handlungen, aber diese wiederum heissen entweder Thaten, bald vollendet, bald unterbrochen, oder Ausdruck. Der letztere wiederum theilt sich ein 1) in die allgemeine Körper-Richtung, 2) in die Gestikulation oder Gebehrdung der Arme und Hände insbesondere und 3) in das Mienenspiel.

A) Von der That insbesondere.

Wer könnte die Thaten nur eines einzigen, wie vielweniger aller Menschen, dem Inhalt, der Form und dem Umfange nach klassifiziren? — Aber da hier von der Kunst die Rede ist, so ist Folgendes allgemein zu berücksichtigen.

Man sieht auf dem Theater entweder vollendete oder unvollendete, das heisst so viel als unterbrochene Thaten. Es soll jemand auf der Bühne wirklich erstochen werden, oder, der eine will erstechen, die That wird aber unterbrochen. Im ersten Falle ist das Gesetz: Die Täuschung muss so gross seyn, dass die That nicht mehr missverstanden werden kann. Wo daher Vollendung der That nicht anders erheuchelt werden kann als durch Wirklichkeit, da muss sie ganz und gar verborgen werden. — Nichtduellirende Duellanten auf der Bühne erregen Lachen, stirbt jemand, der erstochen werden soll, ehe die Spitze des Feindes ihn, im Angesicht des Zuschauers berührte, so erregt's Lachen.

Soll aber die That unvollendet, soll sie unterbrochen erscheinen, so muss die Einleitung in dieselbe sie wahrhaft kenntlich machen, denn sonst ist sie nicht unterbrochen, sondern überhaupt zweifelhaft. Bei solchen Thaten überlassen Schauspieler gemeiniglich den Worten zu viel und verwechseln die, im Worte ausgedrückte

Gesinnung mit der That, so wie sie, dem entgegengesetzt, auch wohl Thaten zeigen, wo sie nur Gesinnungen durch Worte äussern sollen. Wie es bei einer zu vollendenden That dem Zuschauer erwünscht ist, sie nicht eher zu erfahren, als bis sie geschieht, so ists bei einer zu unterbrechenden That wirksam, sie im Entstehen zu sehen. Wenn die Jungfrau von Orleans, ehe sie sich durch die Kraft des Gebets gestärkt genug fühlt, ihre Fesseln zu sprengen sich oft anstrengt, so wirkt das wirkliche Zersprengen nicht mehr. Sie muss zuvor die Ohnmacht des Willens zeigen und so bald sich diese in festen Glauben verwandelt hat, muss sie die Fesseln sprengen wollen und auch wirklich sprengen. Wenn dagegen jemand einen Giftbecher, ohne es zu wissen, trinken, zuvor aber gerettet werden soll, der Retter nun ihn warnt, ehe er den Becher ansetzt, so wird die That dramatisch zu früh unterbrochen.

Jede That ist aber auch durchdrungen vom Ausdruck des Gemüthszustandes, der den Willen zu ihrer Vollstreckung veranlasste. Eine und die nämliche That erscheint anders wenn Liebe, als wenn Zorn sie veranlasst. Eine und dieselbe That, z. B. die Darreichung einer Gabe ist ganz anderer Natur wenn Eitelkeit, als wenn Bescheidenheit, anders wenn Stolz und Verachtung, als wenn edles Mitgefühl sie erzeugen. Der Gemüthszustand in der That bestimmt am meisten

die Form und Kraft der That, die Willensäusserung selbst aber wirkt am meisten auf die Geschwindigkeit der Thats-Vollziehung. So wird der Eitle seine Gabe schnell reichen, wenn ihm die Gelegenheit, gesehen zu werden, schnell vorüber gehen kann. Aber auch wenn diese Gelegenheit vorüber ist, wird sein Geben noch von Eitelkeit durchdrungen und dies an der Form der That zu erkennen seyn.

Die That, zusammt dem Ausdrucke soll stets adequat dem gesammten Karakter des Thäters seyn. Ein Tell thut manches, was Macbeth auch, oder was Klavigo u. s. w. auch und aus gleichem Gefühle thun, aber dieses Gefühl selbst erscheint durch seinen Karakter im Einklang mit dem entsprechenden Körper, daher ist seine That immer noch verschieden von den nämlichen Thaten der beiden Andern. Karakter und Temperament wirken als Allgemeines in der Individualität auch allgemein auf Stärke, Geschwindigkeit, Ausdehnung und Form der That zugleich.

Thaten werden im wirklichen Leben am meisten durch Geselligkeit geweckt und unterbrochen, und das Thatenleben ists, was rückwärts das grose Gemisch der Gemüthszustände hervorbringt und wiederum eine Beschränkung der Kraft der That nothwendig macht, welche man Schicklichkeit des Thuns nennt und welche oft nur allzu konventionell ist. So hustet und nieset man in Gegenwart von Vornehmern

und überhaupt in Gesellschaften leiser, als in der Einsamkeit. So trinkt man in Gesellschaften nicht mit vollen, oder gar übermässigen Zügen eines Heissdurstigen, und wer aus Mangel an Einsicht sich roh gegen solche Sitte und Mässigung der Thaten zeigt, heisst ein Tölpel, wer aber sogar einen Werth auf diese Rohheit setzt, heisst gemein, heisst ein Prahler der Gemeinheit und Renomist, denn am meisten will ein solcher ein Uebermaass von Kraft erheucheln. Die sittliche Mässigung, die gesellschaftliche Beschränkung der Thaten muss hiernächst auch für die Mutter einer Menge von Gesten angesehen werden, welche gleichsam nur Portraits der Thaten sind und anstatt dieser gelten. Wer weiss es nicht, dass die kleinste Geste, welche Schläge andeutet, eben so beleidigt als das Schlagen selbst? Um jemand einen Galgenschwängel zu schimpfen, deutet der Zornige den umgethanen Strick und das Gehenktseyn an. Ein leichtes Zuwinken mit der Hand dagegen aus dem Wagenfenster heraus, dient statt einer Verbeugung. Für die blofse Andeutung einer Beugung, um etwas, was auf die Erde fiel, aufheben zu wollen, bedankt man sich im geselligen Umgang. Man klopft ein Kind an die Wange, einen Diener auf die Schulter als Zeichen des Wohlwollens; man thut als riebe man Geld zwischen zweien Fingern, um anzuzeigen, dass jemand kein Geld hat, während der rohere

Mensch die Taschen umwendet, um das Nämliche anzudeuten. Es giebt gestikulationsreiche Menschen, welche jemand leise auf den Bauch klopfen um ihm zu sagen, dass es ihm wohlgeht, während etwas rohere Menschen die Grösse des Bauches übertrieben beschreiben, um das Nämliche anzudeuten. Man klopft leise an den Ellbogen, um Dummheit überhaupt, jückt sich an der Stirn, um Irrthum anzudeuten, während der rohere Mensch Eselsohren (wie man sagt) macht und die Faust vor die Stirne legt. Durch Mässigung jedoch nicht allein, sondern auch durch das innerste Verhältniss des Ausdrucks zur That entsteht es, dass Thaten, wenn der äussere Zweck, wenn die Erreichung einer Absicht mächtiger als der Gemüthszustand ist, mit Selbstbewusstlosigkeit erfolgen und direkt auf den Gegenstand der Absicht gerichtet werden. So z. B. schlägt man jemand, vertritt ihm den Weg, hält ihn zurück, umarmt den Freund u. s. w. Ist aber der Gemüthszustand mächtiger als die Absicht, so entstehen Thaten nur ausdrückend wie Gesten. Dies zeigt alsdann einen sehr heftigen Grad der Ausdrucks-Aeusserung an. So z. B. schlägt man zürnend auf den Tisch, oder sich selbst vor die Stirne, strampft ungeduldig mit beiden Füssen, verachtend und zürnend mit einem Fusse, spuckt im heftigen Grade des geistigen Ekels aus, zupft am Kleide, kratzt mit den Nägeln den Kopf u. s. w.

Solcher, nur andeutenden Thaten entstehen immer mehr, je mehr die gesellige Sitte der Klugheit huldigen lernt, die ohne Schlauheit nicht besteht und die in den meisten Fällen doch immer eine Feindin der Tauben und Unschuldigen bleibt. Jemehr der Verstand das Gemüth, als den sittlichen Trieb, unterdrückt, desto grösser wird die Zwiespalt zwischen Gesinnung und Empfindung und je grösser diese Zwiespalt, desto mehrere jener Andeutungen von Thaten treten auf und zwar so, wie Engel sehr richtig bemerkt, dass man sich tief und doch weniger sagend verbeugen, sich mit grossem Bogen oder auch mit Reverenz zugleich umarmen und küssen lernt, und doch weniger dabei empfindet als der gemeine Mann, der seinem Freunde die Hand derb darreicht und nur im höchsten Entzücken, aber dann voll Herzensschlag zu umarmen pflegt. Jene Thaten, welche sich auf Widerspruch zwischen Gemüth und Zweck gründen, werden daher auch aftergrazios und hässlich. Andere, die nur vom Mangel an mimischer Fähigkeit entstellt werden, bleiben plump und noch andere, die auf innigen Ausdruck, Zweckmässigkeit und sittliche Mässigkeit sich gründen, bereiten eine hohere und edle Gebehrdensprache vor.

War bei der That der Ausdruck untergeordnet einer äussern Absicht, so herrscht in der Körperrichtung, im Mienenspiel und in der Geste der Ausdruck und selbst da, wo diese insge-

sammt Thaten nachahmen, wahrhaft über die äusseren Zwecke der That. Wenn lebhafte Menschen z. B. von jemand erzählen, dass er geschwind hinzugesprungen und einen dritten gehalten habe, so machen sie nicht gerade so viele Schritte wie jener gemacht hat, auch deuten sie nur in sehr heftigem, ausgezeichneten Falle sein Zugreifen ganz an, aber doch pflegen sie vorzutreten und zu thun, als wenn sie etwas festzuhalten suchten. Wenn solche lebhafte, zur Mimik aufgelegte Menschen Jemandes Gang bespötteln, so zeigen sie oft die Bewegung dieses Ganges, ohne sich von der Stelle zu entfernen.

Den Unterschied zwischen That und Gebehrdung im engsten Sinne können Redner und Schauspieler nicht streng genug auffassen. Sie können nicht innig genug beherzigen, dass die That nur vom Ausdruck durchdrungen seyn soll, während bei der Gebehrdung im engsten Sinne, der Ausdruck das Aufleben einer wirklichen That hemmt. Der Redner ist ganz an die Gestikulation und an das Mienenspiel gewiesen und wenn der Volks-Redner des Alterthums z. B. vor Endigung seiner Rede Geld würde unter das Volk geworfen, oder in seinem Eifer einen Zuhörer würde gefasst und scheltend seine Worte an ihn gerichtet haben, so würde seine Redner-Würde weg, der Begriff einer zu haltenden Rede aufgelöst und das Ganze sogleich in

eine wechselseitige That verwandelt worden seyn. Der Schauspieler hingegen ist an die That und selten an die bloſse Gestikulation gewiesen. Leider aber gestikulirt und deklamirt man jetzt auf den Bühnen zu viel mit Pathos, anstatt zu handeln und zu konversiren, ohne unter Konversation und Handlung Aufnahme der Wirklichkeit und Alltäglichkeit zu verstehen.

B) Ausdruck, und zwar

1) Allgemeine Richtung des Körpers.

Wenn von der allgemeinen Richtung des Körpers als Ausdruck die Rede ist, so muss von solcher Richtung abstrahirt werden, welche nur durch geselliges Verhältniss und äussern Zweck hervorgebracht wird. Stehen also ihrer Zwei neben einander, von denen der eine zur Linken sich entfernen und zugleich seinem Nachbar Stolz zu erkennen geben will, so gehört das, was die Absicht sich zu entfernen und die Stellung zur linken Hand mit sich bringt, nicht mit in den Ausdruck seines Stolzes. Wer wüsste nicht, dass es oft bloſs vom gesellschaftlichen Verhältniss abhängt, ob wir stehen oder sitzen, und dass hiernach der Ausdruck äusserlich mit bestimmt wird. Hier ist jedoch von den Körperrichtungen, als Folgen, und bedingt durch die Natur des Gemüthszustandes selbst die Rede.

a) Vom Stehen im Allgemeinen.

Wenn man betrachtet, in welchen Zuständen sich ein Mensch am häufigsten befindet, so kommt er zum Stehen am seltensten. Die Hälfte seiner Lebenszeit liegt er und schläft, von der andern Hälfte gönnt er $^2/_5$ dem Sitzen, $^2/_5$ dem Gehen und $^1/_5$ dem Stehen. Nichts wird dem Menschen lästiger als das Stillstehen, und eben dies beweist, dass das Stehen eigentlich der Normalzustand ist, so weit überall für Lebenszustände ein solcher denkbar ist. Der Mensch heisst aufgerichtet nicht sowohl wegen des Gehens, als vielmehr wegen der im Gehen beibehaltenen Richtung des Gestelltseyns. Wenn der Mensch steht, befindet er sich in dem, dem Leben möglichsten Zustande der Ruhe; so bald er sitzt oder liegt, ruht er aus, das heisst, er sammelt Kräfte, um ruhig oder thätig seyn zu können. Sitzend befindet sich der Mensch unter dem Normalzustand der Ruhe, und liegend? — Im Tode liegt er stets. Läuft der Mensch, so ist er auf dem entgegengesetzten Extreme begriffen und — kann stürzen. Wenn man jemand sehr heftig laufen sieht, hegt man auch immer die Besorgniss, dass er fallen könne.

In der Stellung der Ruhe wird die Last des Körpers von dem einen Bein getragen, während das andere nicht schleppt und auch nicht schleppend ausruht, sondern nur minder thätig

ist. Hierdurch kommt zugleich in die Richtung des Oberkörpers eine solche Beugung, bei welcher die Last auf keinem Punkte zu schwer wird. Die Arme hängen alsdann herab, aber nicht abstehend vom Körper, wie etwa bei der Dummheit, welche nicht weiss, wo sich's gut ruht, oder wie bei der Faulheit, welche selbst zum Ausruhen zu faul ist, sondern die Hände ruhen mit der scharfen Kante, der Kante längs des kleinen Fingers auf den Rändern der Schenkel. Diese Ruhe zeigt sich unendlich schön ausgedrückt in den meisten Statuen des Alterthums. Sie verstellt nicht wie die falsche Ruhe, welche die jetzigen Tanzmeister durch die erste oder zweite Position lehren, und welche eine, dem aufwartenden Pudel ähnliche Anspannung verräth.

Die edelsten Gestalten der alten, italienischen Maler haben jene Ruhe von den Antiken aufgenommen, und selbst die Maler des teutschen, noch nicht aftergraziosen Mittelalters beweisen, dass diese edle Ruhe ihrer Zeit noch nicht fremd geworden war. Man sehe dagegen Produkte der Zeichner und Kupferstecher aus dem Ende des 16ten und aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts mit halb spanischem, halb französischem Kostum, und man wird nur die Ruhe der Ballettänzer, stets zum Sprunge bereit, erkennen. Zeigt sich Ermüdung im Stehen, so beugt sich das Knie des Beines, auf welchem wir ruhen, der Körper sucht Gleichgewicht und findet es

nicht. Der ausruhende Fuss schleppt und man wechselt überhaupt die Stellung oft. Steht man, nicht um zu ruhen, sondern um aufzumerken, so richtet sich der Körper in die Höhe, der stützende Fuss trägt mehr und strengt sich mehr an, und der zuvor ruhende Fuss stemmt, obgleich beide Füsse ziemlich auf gleicher Linie, nämlich so stehen, dass die Fusszehen des stemmenden Fusses bis in die Richtung der Mitte des tragenden vortreten. Die Entfernung aber eines Fusses vom andern beträgt den Durchmesser eines Beines vom innern bis mit zum äussern Knöchel gerechnet.

Nun enden die Stellungen der Ruhe und die bewegten beginnen. Wer z. B. das, was kommt, mit Sicherheit aufhalten will, tritt breit, wer heftig schreien will, (man sehe nur schreiende Kinder,) drückt die Beine gebogen an einander. Es darf hiernächst ein Etwas, zwischen Tanz und reinem Ausdruck nicht übersehen werden, was jetzt so vielen Menschen Haltung im Gehen und Stehen überhaupt giebt und leichter sich aneignen als abgewöhnen lässt, und dem Körper doch weniger Geschmeidigkeit giebt als der frohe, friedliche Tanz. Es ist dies die militärische Körperhaltung. Der einzelne Soldat ist nur Theil einer grossen Masse, welche bewegt werden soll. Je dichter sie ist, desto fester; auf je kleinerem Raume ihre gesammte und die Bewegung aller Theile vorgehen kann,

desto mehr durchdringen sich Kraft und Festigkeit. Daher steht der Soldat nie in wahrer Ruhe, sondern aufmerksam, mit geschlossenen Füssen und mit eng an den Körper angeschlossenen Armen. Verabschiedete Soldaten behalten die kriegerische Haltung ihr Leben hindurch bei.

Zum Vorwärtsgehen bereit, schreitet derjenige Fuss zuerst vor, welcher die meiste Schnellkraft hat, gemeiniglich der linke, oder bei der Stellung nach vorwärts tritt auch der Fuss vor, welcher der Veranlassung vor uns zum Gehen am nächsten ist. Aehnliches findet beim Stehen, bereit zum Rückwärtsgehen, Statt.

Ein hoher Grad der Aufmerksamkeit im Stehen unterscheidet sich vom Stand der Ruhe dadurch, dass das stemmende Bein sich vor dem tragenden über auf die Zehen stützt. Hier ist das Bein derjenigen Seite jederzeit das stemmende, nach welcher sich die Aufmerksamkeit hinrichtet und das andere trägt. Sieht oder hört man rechts vorwärts, so stemmt sich der rechte Fuss an der äusseren Seite des linken auf die Zehe, und, umgekehrt thut das Nämliche der linke Fuss, wenn man links vorwärts sieht.

Das Stehen heisst gespannt, wenn mehr Tragen als Ruhe dessen Zweck ist. So steht z. B. Stolz gespannt. Der höchste Grad der Gespanntheit dagegen ist das Stehen auf den Zehen, welches z. B. der Neugierde zukommt und eben wegen dieser extrematischen Aeusserung unkräftig

ist. Es heisst aber das Stehen schlaff, wenn Ruhen beider Beine mehr Zweck als Tragen ist. So z. B. steht die Trägheit bald eckig, bald breit und doch schlaff; die Dummheit steht eng, einwärts und schlaff. Der Muth dagegen steht fest, als das Mittelmaass zwischen jenen Extremen schlaff und gespannt. Der Stand heisst geduckt, wenn Spannung, bei gebogenen Knieen, Statt findet, wie z. B. beim Neid; Es heisst der Stand gepresst, wenn sich die Kniee berühren, um sich gegenseitig zu spannen, wie dies beim Trotz der Fall ist; Er heisst schwankend, wenn Tragen und Ruhen, schnell abwechselnd, ihm Zweck sind, wie z. B. bei der Angst. — Der stärkste Grad hiervon ist mit Zittern der Kniee, als der hervorragendsten Theile am Beine, verbunden; Endlich noch heisst der Stand lässig, wenn er ohne Rücksicht auf innere Zwecke von einer Verkehrtheit des Willens herrührt, so z. B. wenn jemand im Gang aufgehalten wird und nun im Stand eine Veranlassung zur halben Wendung bekommt, wie etwa durch Schreck, wenn dessen Veranlassung ganz von der Seite oder von hinten kommt. Bei solcher Gelegenheit kommt wohl gar der eine Fuss ganz einwärts und liegend, der andere ganz auswärts zu stehen.

b) Vom Sitzen im Allgemeinen.

Körperliche und geistige Ermüdung führen

zum Sitzen und sogar zum Liegen. Eben dies bewirken körperliche Schmerzen und Krankheiten in geringen Graden. Aber auch Seelenzustände, die mehr Gefühle, die mehr passif sind, als Begierden, und das Gemüth mit sich selbst beschäftigen, treiben zum Sitzen und Liegen. Es ist auffallend wenn man bei den verschiedenen Völkern das Sitzen um der bloßen Erholung willen betrachtet. Es giebt Völkerstämme, bei denen das Sitzen mehr ein Kauern als Sitzen ist, wenigstens ist das Kauern üblich bei ihren gesellschaftlichen Vereinen. Bei andern Völkern werden Beine und Füsse kreuzweis untergeschlagen; noch andere Völker sitzen auf kleinen Erhöhungen, Stühlen, Bänken; noch andere lassen die Unterbeine und die Füsse stehen, ohne sie in eine schiefe, liegende Richtung während des Sitzens auf hohen Stühlen zu bringen. Offenbar ist diese, unter den gebildetern Völkern übliche Sitte nicht wahrhaft erholend, daher man beim gemeinen Mann oft vor dem hohen Schemel, hohe Fußstützen an den Tischen angebracht findet, um den Beinen dadurch eine schiefe, erholende Richtung zu geben. Beim Kauern ist das Rückgrath zu sehr angestrengt, beim Sitzen nach Art der Türken ebenfalls, bei den kultivirten Völkern hat man daher sitzen und liegen durch Stuhl-Lehnen zu vereinigen gesucht. Beim Sitzen aus Ermüdung ruhen die Arme im Schoos und das Haupt geht zurück, wie Engel sehr richtig

bemerkt, denn nur erst wenn Schläfrigkeit zum Liegen treibt, legt man die Arme vielleicht auf einen Tisch und den Kopf darauf. Denken überhaupt führt zum Sitzen. Unter allen Denkern aber ist der vergleichende gewiss der eifrigste Sitzer. Reproduktife und produktife Einbildungskraft bringen das unruhigste Sitzen hervor. Das kluge Denken, etwa des Politikers, macht das Sitzen gespannt. Wehmuth sitzt viel und schlaff, Trübsinn und Melancholie sitzen gedrungen und erschöpfen sich dadurch. Wenn Zorn zum Gehen treibt, so wirft sich der Aerger dagegen gern in den Sessel und sogar aufs Lager und spannt dagegen z. B. die Fäuste an, oder er fällt in ein ganz starres Sitzen. Alle diese Zustände suchen Ruhe im Sitzen, andere aber verrathen, dass sie nicht lange im Sitzen ausdauern können. So schildert Engel sehr richtig an dem, dessen Aufmerksamkeit nach Aussen gezogen wird, wie sein Sitzen das Bereitseyn zum Aufstehen verräth, dem gegenüber, welcher auf eine entfernte Musik lauscht und wie diesem das Sitzen zum erhöhten Genuss wird. Nun kommt zu diesen Gestalten hinzu die Zaghaftigkeit, welche erwartungsvoll, mit gespannten Sinnen und ohne alle Ruhe sitzt und es doch nicht zum Aufstehen bringt. Sie wird von der Befürchtung zum Aufstehen angetrieben und zugleich festgehalten auf dem Sitz. Hier zeigt sich eine sehr getrennte Stellung der Füsse, verschiedene Richtung der

Arme und viel Wendung im Körper. Der Stolze sucht auch im Sitzen die wenigste Ruhe, daher schlägt er die Kniee über einander und schaukelt das eine Bein. Der Stolz ists, welcher einsam gern sitzt, in Gesellschaften aber gern steht und geht. Der Hochmuth hingegen zeigt gerade das Gegentheil. Die Ahnung, sey sie verbunden mit Lust oder Unlust, sitzt oft, wechselt oft zwischen Gehen und Sitzen, nur zum Stehen kann sie's nicht bringen. Erfüllt sie in regem Grade das Gemüth, so zittert sie schon im Gehen, wie viel mehr im Stehen, daher konzentrirt sie sich im Sitzen. Dies geschieht durch gestreckte Beine und über einander geschlagene Füsse, durch in einander geschlossene, sich drückende Arme und vorwärts geducktes Haupt. Erinnerung aber sucht, ähnlich der Ahnung, mehr zu liegen als zu sitzen, schlägt auch die Füsse über einander, breitet aber gern die Arme aus, um sie auf, sehr von einander entfernten Punkten ruhen zu lassen.

Alle Gemüthszustände hiernächst, welche zum Sitzen antreiben, veranlassen, in hohem Grade empfunden, auch das Liegen. Wie sehnt sich der Verzweifelnde darnach, sich, selbst schmerzhaft aufs Lager zu werfen? Wie sorgsam dagegen sucht der Bequeme sich seine Lage aus? Ja, der Denker selbst sucht oft das Lager, stützt seinen Kopf, oder ruht mit beiden Armen über den, ganz auf der Rückwand liegenden Kopf,

während er seinen Blick auf einen Punkt an der Decke heftet, als sollte dieser ihm denken helfen.

c) Richtungen des Körpers in Stellungen, als Folgen des Ausdrucks.

Es giebt Gemüthszustände, welche, wenn man ihnen Persönlichkeit ertheilt, ihren Merkmalen nach, die gerade Stellung, ohne allen Vor- oder Rücktritt, ohne alle Vor- oder . - rückneigung des Körpers fodern. So stehen Würde und Selbstgefühl ganz einfach, ohne durch Vorbeugung der Arme oder des Schrittes eine Beziehung nach Aussen zu verrathen. Trotz nimmt sich nur um so mehr zusammen und drängt sich in sich, während sich der Stolz lang macht. Diese genannten Zustände tragen auch das Haupt aufrecht, andere dagegen senken allmählich den Körper in ihn selbst zusammen. Unmuth senkt das Haupt und hält sich selbst in den Armen. Wehmuth hängt das Haupt zur Seite, beugt ein wenig die Kniee, der Körper senkt sich zusammen, während die Arme sich mässig nach den Boden hin ausstrecken, als wollten sie schon im Voraus die Hände zum Aufstützen auf dem Boden bereit halten, um dem gänzlichen Zusammensinken zu wehren. Demuth senkt das Haupt so tief wie möglich auf die Brust, die Hände falten sich auch auf der Brust

und die Kniee beugen sich gern zur Erde. Wuth im höchsten Grade hingegen wirft sich in sich selbst gewunden zur Erde hin. Angst kann es nicht zum gänzlichen Zusammensinken bringen, sondern Arm und Beine wählen verschiedene Richtungen, mit ausgespreizten Fingern, der Körper selbst ist in verschiedener Richtung begriffen und das Haupt hängt nicht herab, aber es stärrt herabwärts. Die Verzweiflung endlich bricht in sich selbst zusammen. Ihre Füsse weit getrennt, stützt das eine Knie das andere; während der Unterkörper sich vorwärts beugt, wirft sich der Kopf hintenüber und die Hände halten ihn.

Auf ganz andere Weise wirken Gemüthszustände, welche uns nach Aussen führen, auch wenn sie Gefühle sind. Von ihnen neigen einige den Körper dem Gegenstande der Empfindung zu. Dieses Zuneigen zeigt sich durch einen kleinen Schritt vorwärts an, während das Haupt sich ein wenig vorbeugt und senkt, und die Vorneigung des Oberkörpers sehr mässig bleibt; dabei geht der eine Arm, die Handschaale nach oben gerichtet, auch auf den Gegenstand zu, indess die andere ruht, oder betheuert durch ihre Lage auf der Brust. So sah der freundschaftliche Gruss des Alterthums aus, wie man ihn auf Basreliefs so oft abgebildet findet. Verwandelte sich dieser Gruss in Huldigung, also in das Zeichen der Hochachtung und Ehrerbietung, so neigte sich das Haupt der Frau

tiefer als das des Mannes; der entgegengehende Arm streckte sich mehr und die Kniee beugten sich tiefer. Beim Mann blieb das Haupt aufgerichteter, der Hals streckte sich mehr, und, der Blick war auf den hochzuachtenden Gegenstand geheftet, auch bog sich das Knie des zurückstehenden Fusses mehr, als das des vorstehenden. Bei den orientalischen Völkern scheint hieraus das Knieen mit einem Knie und über der Brust gekreuzten Armen entstanden zu seyn. Aehnlich dem war noch im Mittelalter die spanische Reverenz gestaltet. Wie hässlich ist hiergegen das moderne Kopfnicken, Kratzfüsse- und Bücklingemachen der Männer? Und, welcher Unästhetiker mag der Erfinder des jetzigen Damenkompliments gewesen seyn? Unmöglich kann ein weibliches Gemüth solcher Erfindung Schuld auf sich genommen haben. Von einer solchen Bewegung kommt im Alterthum nichts vor und ich glaube selbst nicht einmal bei wilden Völkern, es müssten denn solche seyn, welche kauern, anstatt zu sitzen. Ausdruck des Gemüths verräth ein solches Kompliment, ein solches in sich selbst Eintauchen gewiss nicht. Beim gemeinen Mann in einigen Gegenden Teutschlands, z. B. in Sachsen, besonders im Altenburgschen, Zeitzschen, u. s. w. ist noch ein ganz eigener Gruss, der auf Niederknieen und orientalischen Ursprung hinweist, bei religiösen Feierlichkeiten gewöhnlich. Die Hände werden betend gefaltet,

hängen aber herab. Nun legen sich die Kniee eng an einander, der Oberkörper zurück und die Kniee senken sich, als wollte man mit beiden Knieen zugleich niederknieen.

Wenn der Gemüthszustand in stärkerm Grade den Körper dem Gegenstande zu nähern antreibt, so dehnt sich der Körper immer mehr, der Schritt wird grösser, der Kopf geht auch dem Gegenstande zu und sogar die Arme strecken sich vor. So entsteht das Hinneigen. Auf diese Weise zeigt sich die, nur sich gebende Liebe, das reine Wohlwollen, so zeigt sich jedes wahre Begehren, so erscheint z. B. die Habsucht, während Neid und Misgunst, Eifersucht und blofse, sinnliche Liebe weder das Hin, noch das Davon, noch das Beruhen in sich selbst ausdrücken.

In noch heftigerem Grade zeigt sich die Annäherung als ein völliges Gegenneigen. Die Füsse ziehen sich wieder, wie zum Entgegenspringen zusammen, die Arme gehen rückwärts, als wollten sie sich in Flügel verwandeln, während sich der Oberkörper vorneigt, die Füsse lüften sich und man steht auf den Zehen. So zeigt sich der höchste Grad froher Ueberraschung, oft so hinreissend an Kindern, von denen man, wenn sie uns mit diesem Ausdruck entgegen kommen, fürchtet, dass sie fallen mögen.

Hiermit enden die Stellungen der Annäherungen und es beginnen die, der Entfernung.

Die erste derselben ist die, des Widergeneigtseyns. Der Schritt geht rückwärts, die Arme aber, so gestreckt als möglich, gehen vor; die Hände bilden nicht angreifende Krallen, nicht zurückstossende Fäuste, sondern abhaltende Wände und der Unterleib zieht sich zurück, so viel er kann. So zeigt sich z. B. die reine Vertheidigung, ohne alle Rachsucht. Eine noch stärkere Entfernung heisst Abneigung. Z. B. im Eckel, beim Anblick einer Schandthat, aber auch bei der Ueberraschung. Hier war eigentlich der Schritt vorwärts, zum Erkennen, gerichtet, nun aber wirft sich der Oberkörper so weit zurück als möglich und die Last kommt auf den zurückstehenden Fuss zu ruhen, der sich daher auch beugt. Ists nun Abneigung der bloßen, selbst angenehmen Ueberraschung, so gehen die Arme wieder entgegen und so auch das Haupt. Dies hat Engel in seinen Ideen zu einer Mimik durch Otto von Wittelsbach dargestellt. Ists aber Abscheu, so ziehen sich beide Arme vor die Brust zurück und kehren, die Schwenkung nach Innen machend, die Handschaalen mit ausgespreizten, aber nicht angreifenden Fingern gegen den Gegenstand. Ein noch stärkerer Grad der Abneigung stösst den Gegenstand der Abneigung mit den Füssen von sich.

Immer grösser wird die Entfernung z. B. im Entsetzen, welches aus Schreck, Furcht und Ekel gemischt ist. Hier kommt zur vorigen

Stellung hinzu, dass sich der Hals so weit als möglich und auch die Arme hoch in die Höhe und zurückwerfen. Von diesem Extrem aus ist nur noch das reine Davonwenden möglich. So kehrt sich die Furcht ganz zur Flucht um, schickt selbst die Arme flichend vor sich her, während nur noch ihr Haupt sich dem gefürchteten Gegenstande zuwendet. So dagegen Furcht und Hass in Vereinigung zwar die Stellung der Flucht behalten, aber noch die Arme und die Handwände dem gehassten Gegenstande entgegen halten.

In den Vorwärts- oder Rückwärts-Beugungen ist nun noch die Einheit aus beiden, oder vielmehr das Gedoppelte denkbar. In diesem Falle nämlich ist zwar der Blick nach vorwärts gerichtet und vielleicht auch deutet die eine Hand dahin, zugleich aber beugt sich der Körper rückwärts, die Füsse schreiten zurück um zu lauschen. Man befindet sich also da in dem Zustande zweier, nach verschiedenen Richtungen gespannter Sinne. Ein nur innerer Gemüthszustand vermöchte auch eine solche Zwiefachheit nicht herzustellen. Ein Brechen der Stellung in sich brächte dieser als Einheit zwar hervor, nicht aber jene Zwiefachheit. Dagegen werden Seitwärts-Stellungen durch reine Gemüthszustände, wie durch bloſse, äussere Zwecke veranlasst. Wie der Horcher sich gern zur Seite beugt, weil er dabei nur ein Ohr anwendet, so

neigen sich mehrere Gemüthszustände zur Seite. Stolz zeigt sich gern von vorn, denn er mag sich in seiner eignen Meinung nicht herabsetzen, Hochmuth aber zeigt sich gern von der Seite. Wer wird nicht geneigt seyn, allen lauernden, hämischen und mehrern der lügenhaften, selbst der gutgemeynt lügenhaften Gemüthszustände eine, sie verbergende Seitwärts-Stellung zu geben?

Mit Rücksicht auf Stellungen betrachte man vergleichend die beigefügten Zeichnungen insgesammt, deren Ausdruck überhaupt weiterhin, wenn die Gemüthszustände selbst betrachtet werden, ausführlicher angezeigt werden wird.

Entstehen Mischungen der Gemüthszustände, so bringt das entweder schneidende Kontraste in die Stellung, oder, nach dem Gesetze der Association, entweder Mässigung oder Verstärkung in die Richtung. Aehnlich dem entsteht aber auch Mannichfaltigkeit in den Richtungen der verschiedenen Körpertheile, durch gedoppelten, oder mehrseitigen Anspruch von Aussen. Ist dieser Anspruch gleichzeitig, so wird die Stellung am häufigsten stürzend, erfolgt dieser Anspruch in kleinen Zeiträumen nach einander, so lässt der vorherige immer etwas in der Stellung zurück. Man denke sich jetzt, um sogleich eine sehr mannichfaltige Richtung, bei der noch viele Ruhe herrscht, zu bilden, einen Menschen mit dem linken Fusse etwas im Vorschreiten. Kaum ist der Schritt gethan, so wirke etwas von der

linken Seite von rückwärts auf den Menschen ein, wogegen er abwehrend die linke Hand nach der Tiefe hin, ausstreckt, ohne also die Stellung der Füsse merklich zu ändern. Nun wird seine Aufmerksamkeit durch etwas vor ihm gefesselt, sogleich beugt sich der Körper vor, der rechte Arm deutet dahin, alles Vorherige aber bleibt, und nun endlich komme von rechts hinter ihm ein, Furcht erregender Gegenstand. Sogleich wendet sich das Haupt rechts um. Nun steht eine Gestalt vor uns, die vom Rücken gesehen seyn will und die vier, verschiedene Richtungen in sich aufgenommen hat. Auf diese Weise zeigte sich in den Bildungen des Alterthums die grösste Mannichfaltigkeit der Stellungen, doch habe ich noch keine Gestalt gefunden, die mehr als fünf Richtungen zu erkennen gabe.

d) Vom Gang.

Der Gang ist ohnfehlbar bei Thier und Menschen ein äusserst karakteristisches, mimisches Merkmal. Schon für die Gesammtnatur eines Thieres spricht dessen Gang. So die Leichtigkeit und Feierlichkeit im Gang des Rosses, von Dichtern so gern besungen, so das Schleichende im Gang des Katzengeschlechts, das komisch Stolze im stelzfüssigen Gang des Storches, das Hüpfen der Elstern, das Watscheln der Gänse und Enten u. s. w. Und wiederum jeder sinn-

liche Trieb des Thieres drückt sich verschieden im Gange aus. So auch bei dem Menschen. Ganz weggesehen davon, dass ein dicker Mensch sich nicht mit der Leichtigkeit eines magern bewegen kann, sieht man doch oft einen dikken Menschen, mit heiterm Temperamente ausgestattet, sich weit freyer im Gange bewegen als einen trübsinnigen, magern. Jedes Individuum hat etwas Eigenes im Gang. Gang gehört zu den mimischen Familienähnlichkeiten und zu den mimischen Merkmalen der Nationalität. Südländer bewegen die Füsse und Beine leichter als Nordländer, diese schleppen mehr als jene. Hiermit ist nicht gesagt, dass Südländer stets geschwinder als Nordländer giengen, sondern das Gegentheil liesse sich eher nachweisen. Dagegen ist der Südländer, selbst im langsamen Gang gemessener und freyer als der Nordländer. So weit der Verfasser nach einigen Beispielen schliessen darf, haben Türke und Grieche eigentlich den schönsten Gang. Zum Theil dürfte das im Karakter und Temperament, zum Theil aber auch darin beruhen, dass in der Türkei und in Griechenland die Fussbekleidung zweckmässiger und leichter als bei andern Völkern ist. Dort scheint man weder den Wechsel der Mode von hohen Absätzen und keinen, noch von sehr starken und sehr dünnen Sohlen, weder von zusammengepressten Fusszehen, noch barfuss Gehen zu kennen. Der gemeine Mann des Nordens da-

gegen wechselt zwischen dem Gang in sehr schwerer, mit hohen Absätzen versehener Fussbekleidung und dem Barfuss. Hierzu kommt das lange, weite Beinkleid des Türken, welches seinem Gang im Kniegelenke keinen Zwang anthut. Im Gange des Italieners liegt, wie mich dünkt, zu viel Müssiggang, im Gange des Spaniers zu viel Stolz, im Gange des Portugiesen zu viel demüthige Förmlichkeit, im Gange des Franzosen zu viel Eitelkeit, der Gang des Teutschen ist zu emsig, daher er gern mit den Armen rudert, der Gang des Engländers hebt und schwebt zu viel und der Gang einiger russischer Völker, so weit ich ihn an denen beobachten konnte, welche nicht durch militairische Haltung gebildet waren, ist zu untersetzt und zurückgehalten, daher er mit einem Wogen des Oberkörpers verbunden ist. Der Gang wilder Völker z. B. in Nordamerika, trägt noch ganz den Stempel mangelnder Kultur an sich, und zeigt ohngefahr das, was ein Botengänger allmählich auch anzunehmen pflegt, der nicht mehr als sein Ziel zu ergehen beabsichtigt. Weiter zu kommen und so lang auszudauern als möglich verräth ein solcher Gang. Der Körper hängt vor, die Kniee sind gebogen, die Füsse treten fest auf, und die Schritte werden durch die Uebung äusserst gleichmässig. Der Gang der Vornehmen sieht sich fast allenthalben ähnlich, leider aber am meisten durch Aftergrazie. Es ist unbegreiflich,

wie eigentlich das sehr auswärts Gehen und das Auftreten erst mit den Zehen, dann mit den Hacken so ausgebreitet hat für schön angenommen werden können, da es doch ganz gegen das Naturgesetz ist, wenn nicht die, damit verbundene Schwierigkeit selbst hierzu Veranlassung gegeben hätte, denn Fertigkeit zeigt der Mensch gern und wenn er dadurch auch noch so häslich erschiene. Seiltänzer wenigstens beweisen dies in fürchterlichen Körperrenkungen. Das rhythmische Gehen des Tänzers tritt in eine höhere Sphäre und seine Schritte sind im Grunde nur bald einfach, bald vielfach, und im letzten Falle bezeichnet man sie durch Tanzschritt. Der Tänzer tanzt immer, auch wenn er nur zu gehen scheint, wie der Sänger singt auch im Rezitatif. Tanz und wahres Gehen stehen im ähnlichen Verhältnisse zu einander, wie Singen zum Sprechen, Prosa zum Vers. Zwischen dem Tanz und dem Gang, der des Ausdrucks fähig ist, steht das Marschieren in der Mitte. Schon der Gang des Boten hat nur einen äussern Zweck, den nämlich, auszudauern und in gesetzter Zeit zum Ziele zu kommen. Dieser Zweck erweitert sich beim Soldaten. Da soll der Einzelne nur Theil einer grossen Masse seyn und je dichter die Theile verbunden sind, desto besser. Daher muss der Soldat den kleinsten Raum zum Gang gebrauchen, seinen Schritt den Schritten der andern gleichmachen und sogar im Ge-

schwindschritt Beschleunigung ohne Vergrösserung des Schrittes lernen; daher lernt sich der Soldat bald rechts bald links ziehen als Bewegung der Masse, nicht des Gemüthsausdrucks.

Wie es Einige giebt, die es verstehen sich leicht zu machen, wenn sie gehoben, oder getragen werden, welches im Bewusstseyn der richtigen Vertheilung der Schwerpunkte beruht, dagegen Andere, von weit wenigerm Gewicht, sich schwer machen ohne es zu wollen, so auch im Gang. Jenes Bewusstseyn ist der stete Begleiter einer wahren Grazie. Man beobachte Frauen, wenn sie über die Strasse gehen und sich den Tritt auf dem Pflaster aussuchen müssen. Sind sie wahrhaft leicht und vielleicht zaghaft dabei, so beschleunigt sich mit jedem Schritte ihr Gang und oft zu ihrem Nachtheil. Man sieht das Balanciren des Oberkörpers sehr und zuletzt zeigen sie einen Sprung, um aus der Verlegenheit zu kommen. Sind sie schwerer Natur und verstehen das Gleichgewicht nicht zu vertheilen, so treten sie fest auf die ausgewählte Stelle und wählen lange. Bei der wahren Grazie aber ist der Schritt fest und leicht ohne träg, ohne beschleunigend, oder gar schiessend zu seyn.

Betrachtet man den Gang edler Karaktere, bei gesunder Körperbildung, so tritt der Fuss im ruhigen Gang, um eine Fusseslänge vor; der Fuss stellt sich um nur soviel auswärts, dass, löge man das Knie vor und zöge eine senk-

rechte Linie hinab, diese Linie in die Ausbeugung am Fusse fallen würde. Der edle Gang behauptet für jeden Fuss eine eigene Gangliuie. Beide Linien werden also Parallelen und zwar um soviel von einander getrennt seyn, als der Durchmesser der Knöchel am Unterbein beträgt.

Länger, als eines Fusses Länge schreiten alle stürmische Leidenschaften, welche der eignen Kraft vertrauen. So schreitet z. B. der Zorn. Alle Zustände des Begehrungsvermögens, nach Aussen gerichtet, zeigen sich stürmend und schreiten daher lang. Kleiner schreiten alle Gemüthszustände, die uns in uns selbst führen. Wehmuth, Eitelkeit, ja selbst das bloſse Grübeln und Sinnen, macht zu kleine, säumende Schritte. Zu sehr auswärts gerichteter Gang ist Affektation und erlaubt daher auch nicht das richtige und edle Längenmaafs des Schrittes. Zu sehr einwärts Gehen bezeichnet Geistlosigkeit. Dummheit und Blödsinn gehen fast immer einwärts. Blödigkeit aber wird nur ungeschickt ungleich im Gang. Auffallend ists, dass hoffärtig Wahnsinnige, auch von den niedrigsten Ständen, sich durch Auswärtsgehen karakterisiren.

Wird der Zwischenraum der Ganglinien zu eng, so entsteht Anstossen und Streichen des Ganges. Hierdurch verletzt sich der Trotz oft selbst, und der Prahler und Renomist stellen sich gern trotzig, daher streifen sie, etwa mit den Sporen, an, thun sich an den Knöcheln weh,

aber lärmen und das ist ihr Zweck. Alle hämische Begierden überhaupt pflegen mit Trotz verbunden zu seyn. Erweitert sich der Zwischenraum zwischen den Schrittlinien, so kann der Zweck weniger das Fortkommen, als die Sicherheit des Tritts seyn, der Gang wird dadurch träg und bequem und wenn sich dazu nun noch die widersprechende Absicht der Beschleunigung gesellt, so nennt man den Gang grätschig und findet ihn lächerlich. Sehr dicke Menschen grätschen immer, wenn sie schnell gehen wollen und dienen daher häufig zum Gegenstand des Belächelns. Werden die Ganglinien verwechselt, so entsteht der kreuzende Gang, dieses Merkmal des Leichtsinns, der Eitelkeit, des Mistrauens, der Geistes- und Gemüthsverwirrung, und der, gegen den Leidenschaftlichen selbst gerichteten Leidenschaften.

In Absicht auf die Geschwindigkeit im Gange wird unter allen Völkern ein Mittelmaafs stillschweigend angenommen, daher berechnete man Oerter-Entfernungen eher nach Tagereisen und Stunden, ehe man nach Fusslängen die Grösse einer Meile bestimmte. Ein grosser Schritt kann langsam geschehen, ein kleiner schnell. Das Mittelmaafs der Geschwindigkeit fällt zugleich mit der oben angegebenen Länge des Schrittes von einem Fusse in Eins.

Ist der Gemüthszustand Affekt oder gar Leidenschaft, so tritt der Gang aus dem Mittelmaafs

der Geschwindigkeit heraus und beschleunigt sich. Er wird langsam, wenn Erwägung Statt findet, daher z. B. während des Gehens die Disputirenden oft stehen bleiben. Ist aber der Gemüthszustand beugend, so kommt der Gang, z. B. der Wehmuth und Melancholie, fast bis zu einem unmerklichen Fortbewegen, welches sodann Ziehen und Schleppen genannt wird. Alle Gemüthszustände des Gefühlvermögens in schwächerem Grade erzeugen langsamen Gang. In Gesellschaft geht man gern langsam und unterbrochen und nur um zu gehen, wie's die Laune des Augenblicks giebt, und so entsteht der Gang der Spaziergänger.

Stärkere Grade des Gefühls beschleunigen den Gang. So die Freude, so der Schmerz. Die Beschleunigung des Ganges selbst kann auf dreierlei Weise erfolgen. Entweder das Normal der Länge wird bei grösserer Geschwindigkeit beibehalten. Dies ist der Gang so selten zu findender wahrer Besonnenheit, voll Hoheit und Würde. Oder, die Schritte werden grösser gemacht. Hier entsteht die Hastigkeit überhaupt. So z. B. schreitet die Kühnheit lang, schnell und wild. Oder endlich der Schritt wird kleiner, jemehr er sich beschleunigt, wodurch im stärksten Grade das Trippeln als Folge der Begierde entsteht, welche sich dem Gefühl zu sehr unterordnet. So pflegen Neugierde und Plauderhaftigkeit zu gehen, daher man stadtklatschige, neu-

gierige Menschen und Süsslinge auf den Bühnen mit Recht durch trippelnden Gang karakterisirt. Kämpfen Besinnung, Erwägung, Gefühl und Begierde im Gemüth, so entsteht ein, von öfterm Stillstand unterbrochener Gang. Wie oft sieht man Schauspieler in dieser Rücksicht fehlen, weil sie einen solchen Kampf ausdrücken, bald nur aus Verlegenheit, bald nur um sich bedeutend überhaupt zu machen. Sind es sich widersprechende Begierden und Gefühle, welche das Herz bestürmen, so erfolgt ein Gang mit wechselnder Geschwindigkeit. Kaum sind einige schnelle Schritte geschehen, so erfolgen ein Paar langsame und so umgekehrt. Auf diese Weise zeigt sich der Gang der Angst, die selbst im Laufen diese ungleiche Geschwindigkeit verräth. So zeigt sich aber auch die Naivetät insbesondere, im Wechsel ihrer Gefühle. So z. B. läuft das Kind liebevoll dem Vater entgegen, kaum nähert es sich ihm aber, so tritt Furcht ein und es geht langsam.

Ein wichtiges Merkmal am Gang, schon im gewöhnlichen Leben und um so mehr auf der Bühne ist die Bestimmtheit des Abmessens der Entfernung eines Weges. Ein fester, klarer Karakter hat es im Bewusstseyn, wie viel Schritte er bis zum Ziele seines Ganges zu machen nöthig hat, mögen sie gross oder klein seyn. Unbestimmte Karaktere wissen das nie und kommen daher oft ihrem Gegenstand eilend zu nahe,

säumend nicht nahe genug, oder sie hängen an ihren Gang einen, oder ein Paar Fehlschritte an. Jeder Schauspieler sollte den Raum des Theaters mit verbundenen Augen im Gehen, nach allen Richtungen abmessen können, und es in seiner Gewalt haben, ob er, oder ob er nicht, Entschiedenheit im Gang, der Situation gemäss, zeigen will. Man beobachte nur, wie komisch oft der Gang derer aussieht, welche vielleicht einen Brief, oder sonst eine Kleinigkeit auf die Bühne zu bringen haben. Nur allzu oft kommen bei solchen Gelegenheiten die Bedienten ihren Herren zu nahe oder bleiben zu weit von ihnen stehen, wodurch der Herr genöthigt wird sich ihnen zu nähern. Komiker wissen das sehr gut zu benutzen um Lachen zu erregen. Bei Schauspielerinnen fällt leider oft ein Kompliment, oder gar ein Knicks in einen ungeschickt abgemessenen Gang hinein und macht den möglichst widrigen Eindruck.

Mehrere Schritte nach einander bis zu einem Stillstand hängen zusammen wie die Taktfüsse einer rhythmischen Bewegungsreihe in der Prosodie und heissen: ein Gang. Ja, es kann der einzelne Takt im Gang aus mehrern Schritten bestehen und die Schritte selbst können verschiedene Länge und Geschwindigkeit haben, ohne etwa krankes Hinken zu seyn. Beobachtet man den Muth, so gleicht seine Gleichmässigkeit der Schritte dem spondeischen Takte. Kämpfen

Furcht und Liebe im Gemüth, wie etwa in dem oben gewählten Beispiele am Kinde, so treibt Liebe an und Furcht hält zurück, woraus ein trochäischer Gang erfolgt. Man versuche nur einen solchen Gang mit dem Bewusstseyn, dass Liebe und Furcht schnell mit einander, in der hier gegebenen Ordnung, wechseln. Denkt man sich diese Ordnung umgekehrt wie etwa bei der Tücke, wo die Klugheit über den bösen Willen herrscht, so macht die Klugheit erst den kleinen Schritt und nun der böse Wille den grossen. In erweitertem Maafsstabe zeigt sich dies bei allen hämischen Kindern und Thieren. Anfangs schreiten sie klein, bis sie ihres Ziels gewiss sind, dann springen sie zu. Man denke nur an die Katze. So kann also ein jambischer Gang entstehen, der, in Karakter bezeichnenden Momenten auf der Bühne angebracht, sehr anschaulich machen wird. Betrachtet man den kindischen Zorn, oder den blofsen Ingrimm, den in sich fressenden Aerger, so entstehen Pyrrhichien. Diese Vergleichung soll keinesweges dazu dienen, den Gang nach Versfüssen zu benennen, sondern nur um den Gegenstand anschaulicher zu machen. Will man sich aber von diesem Verhältnisse noch näher überzeugen, so betrachte man das Ballet, wo der Rhythmus sich fast in Verse abtheilt, also ganz auf Aehnlichkeit der Theile beruht. Es zeigt sich gleich in den Elementen der Tanzkunst, dass Gang metrisches Verhältniss in

sich trägt, dass man sogar Thesis als Vorschreiten und Arsis durch vielleicht einen, vielleicht mehrere Rückschritte bezeichnet. Es zeigt sich ferner, dass die Bewegungsreihe desto länger wird, je länger die Arsis ist. Man sehe nur den gemeinen Mann, als den ungelehrten Tänzer, man sehe den Greis unter ihnen, wenn er, von Freude ergriffen, einige Tanz-Bewegungen macht, und sogleich wird man das Vor- und Rückwärtsschreiten im Wechsel und das verschieden Metrische zugleich erkennen. Man beobachte ferner das Walzen, wobei der Unkundige stets den Auftakt sichtbar macht.

Im gewöhnlichen Leben kann das Rückwärts- und Seitwärtsgehen nur durch Willensabsichten erzeugt werden. Das Vorwärtsgehen berührt zuerst mit den Hacken die Erde, ohne die Fussspitzen übermässig in die Höhe zu heben. Das Rück- und Seitwärtsgehen aber setzt zuerst den Fussballen und die Zehen auf. Man darf diese naturgemässe Vergleichung nur anstellen, um zu sehen, wie naturwidrig die Tanzmeister-Regel ist, auch im Vorwärtsgehen zuerst mit der Fussspitze auftreten zu sollen. Es giebt nur zweierlei Hauptarten des Rückwärtsgehens. Entweder wir wollen etwas vor uns fest im Auge behalten und uns zugleich einem Ton, einem Gespräche nähern, welches wir hinter uns wissen. Hier beugt sich der Oberkörper rückwärts und der Gang ist langsam und schleichend.

Oder zweitens, wir halten vor uns vielleicht einen Feind durch vorgestreckte Arme von uns ab, indem wir uns zurückziehen.

Seitwärts kann der Gang fast nur beym Horcher erfolgen und dann erfolgt er so, dass der entfernte Fuss stets hinter den nähern tritt, während der Körper, dem Ziele zugeneigt, bald sich erhebt bald wieder hinbeugt. Dieser Gang kommt, der Anschaulichkeit halber, öfters auf dem Theater vor und fällt nur allzuleicht possen- und puppenartig aus. Das Rückwärtsschreiten sieht man jetzt selten, weil sich das Karakteristische leider zu sehr von der Bühne verliert.

Auch das Aufhalten, beim Aufgehaltenwerden im Gang ist karakteristisch. Es ist bekannt, dass fester Wille, dass Eile, dass barsche Karaktere, wenn man sie im Gehen aufhält, so stehen bleiben, dass man ihnen wenigstens die Richtung noch ansieht, nach welcher sie gehen wollten. Schwankende Karaktere hingegen kehren sich sogleich dem Aufhaltenden ganz zu und nehmen ihn auf und an. Ihr erster Zweck geht verloren, bis sie den neuen ganz erfüllt haben, dann kehren sie zu jenem, wie zu einem neuen, zurück. Wenn Respekts-Verhältnisse vorkommen, wo sodann Jeder sich dem Aufhaltenden ganz zuwendet, so ists eben der Respekt, vor welchem jede andere zuvor gehabte Absicht zurückweicht. Es kommt alles auf die Wichtigkeit des Gegenstandes an, der aufhält, und für

den Karakterlosen ist alles Begegnende wichtig. Der Schauspieler darf das nie ausser Acht lassen und nicht jedem Karakter jene Bestimmtheit geben. Selbst hiernächst das Umkehren im Gang ist karakteristisch. Man sehe jemand, der im Gehen wahrnimmt, dass er etwas vergessen hat. Ein entschiedener Karakter kehrt dann ruhig um. Aengstliche, beschränkte Menschen durchsuchen mehrmals ihre Taschen, gehen dabei gar noch einige Schritte weiter und kehren endlich doch um. Bei den letztern fällt in der Regel das Umkehren selbst zugleich ungeschickt aus. Sie schleudern den andern Fuss nach der umkehrenden Seite und schwenken sich. Ruhige Menschen hingegen setzen den Fuss der umkehrenden Seite zurück, wenden sich und gehen nun fort. In dieser Rücksicht sieht man auf Theatern manche Unschicklichkeit begehen aus Verlegenheit und Unheimischkeit. Eben so karakteristisch, wie das gänzliche Umkehren, ist auch bei wirklicher Unentschlossenheit und bei Wankelmuth das halbe Umkehren. Unentschlossene Menschen heben den Fuss um rechts zu gehen, besinnen sich jedoch anders, noch ehe sie den Fuss niedersetzen und schreiten nun nach der linken Seite hin. Gute Komiker wissen dies treffend zu ergreifen, doch auch im Edeln und Erhabenen kann die Unentschlossenheit hierdurch karakterisirt werden.

Leicht nennt man den Gang bei behender

Beugung des Knies und bei schwachem Auftritt. So erscheinen Gutmüthigkeit, Heiterkeit, Unbefangenheit. Fest schreitet der Muth und scheut sich nicht seinen Tritt hören zu lassen, wobei jedoch der Schauspieler nie vergessen darf, dass er nur Bretер unter sich hat. Schleppend geht der Faule und Träge, er furcht den Boden von einem Tritt zum andern, schwebend dagegen geht die Eitelkeit, welche sogar den Fuss nachbeugen und schweben lassen möchte, um sich selbst zu bewundern. Der Gang des Stolzes ist straff, des Hochmuths stelzig, der Hoffarth stechend, wobei sie gern eine Seite des Körpers vorschiebt. Aengstliche, zaghafte Menschen zappeln im Gang. Neid, Misgunst, Groll stampfen und schleichen abwechselnd, Wehmuth und Demuth schleifen. Kühnheit lärmt und stampft, Bosheit schleicht mit weit ausgeholten Schritten. Scheinheiligkeit schleicht und streicht zugleich. Der Heuchler und Schmeichler watscheln, die Grobheit grätschelt. Heftige Angst scheint im steten Stürzen begriffen, während die Neugierde hüpft. Kummer geht geknickt, als einer steten Nachbewegung des Beugens der Kniee. Groll geht gedrückt wie der Lastträger, Wuth geht schleudernd.

Beobachtet man Kinder, so zeigt sich noch zweierlei Spiel im Gang. Einmal, wenn ihre Gefühle recht innerlich und nach ihrer Art kräf-

tig werden, so machen sie sich das Festaufireten zum Hauptzweck, alsdann gehen sie auf den Hacken. Zu anderer Zeit, wo ihre Gefühle äusserlich werden, wollen sie sich Leichtigkeit der Bewegung aneignen, selbst bis zum Fliegen, alsdann hüpfen sie im Gang. Das Nämliche habe ich bei naifen Karakteren auf der Bühne mit grossem Glück, in einzelnen Momenten, anwenden geschen. Jenes z. B. als ein Gedankenspiel des naifen Trotzes, dieses als ein Spiel der Selbstzufriedenheit und des Bewusstseyns der Herzensgüte. Dieses Hüpfen ist gar sehr von dem verschieden, welches einzelne Schauspielerinnen, aus blofser Gefallsucht anzubringen pflegen, wenn sie, beim Abgang, ein Beifallszeichen erhaschen möchten. Jenes ist Ausbruch der Natur, ist Gemüth, welches sich selbst leicht beschränkt, schnell und nur auf Sekunden erscheint im wahrhaft belebten, theatralischen Spiele, dieses ist Affektation. Behüten jedoch die Musen, dass solche Naifetäten nicht gesucht, nicht überall, oder am unrechten Orte angebracht werden, aber wahr ists auch, dass von der Bühne immer mehr und mehr Lebendigkeit, und besonders im Gang und ganz besonders bei den Künstlerinnen verloren geht, von denen viele sich wahrhaft zu spielen schämen und nur auf den Bretern stehen um sich, als sie selbst zu zeigen. Künstler dagegen wechseln zu viel zwischen zweierlei, zwischen nichtssagendem Gang und karrikirtem. Die

Wendungen der Szene geschehen viel zu viel auf einer Linie, nahe dem Soufleurkasten, woraus von selbst eine Beschraukung im Gang und Stand folgt. Je mehr nun die Künstler selbst dies, an der Kälte ihres Spiels, der Wirkung nach, fühlen, ohne den rechten Grund zu treffen, desto mehr übertreiben sie, wo sich die Gelegenheit zeigt. So die Helden in Kampfszenen, die Liebeberauschten wenn sie abgehen, so der Geizige wenn er seine Kassette vermisst, so in pomphaften Aufzügen die Triumphirenden u. s. w. Es hat eigene Schwierigkeiten auf dem Theater zu gehen und dennoch karaktervoll zu bleiben, und noch mehr unter der Bedingung der Anschaulichkeit. Da soll Perspektife beobachtet, nicht stürmend zerrissen werden; da soll der Schauspieler in jedem Augenblicke sich seines Stehens und Gehens, als wirklich darstellend bewusst seyn, nie zu sich selbst, zu seiner Individualität zurückkehren. Das findet an sich Schwierigkeiten. Kommt nun hinzu, dass sich das wirklich gesellige Leben sehr eintonig macht, und dass die Künstler nur dieses nachzuahmen streben, ohne sich zur Darstellung des Karakteristischen, von der Idee aus, zu erheben, so kann es nicht fehlen, dass nur ein Wechsel zwischen Bedeutungslosigkeit und Karikatur eintritt, um dessen willen viele Stücke fallen, in denen sich keine grossen Begebenheiten und Theaterschläge jagen. Man sollte guten Künstlern einmal auf-

geben, Alles nachzuweisen, was sie in einem Schauspiel wie Torquato Tasso zu thun, was sie durch Stehen und Gehen darin bemerklich zu machen gedenken. Ich bin überzeugt, man wird bei vielen eine wahre Armuth der Ansicht gewahr werden. Nun antwortet zwar der darstellende Künstler, dass er reicher darstellt als projektirt, allein je reicher er vorausbedacht hat, was er thun kann und will, desto gewandter wird sein Erfindungsgeist. Mangel an solcher Erfindung ists aber gerade, welcher hohen Stücken jener Art, wie Tasso, obgleich dieses allerdings sehr rhetorisch ist, den Ruf des Mangels an Handlung zuzieht. Oberflächliche Lese- und Handlungsproben, von denen die letztern meist nur die Gruppirungen, den Abgang und Auftritt und das Gedächtniss berücksichtigen, erzeugen vollends Unlust und geben keine Veranlassung über Handlungen nachzusinnen und reich an Handlung, ohne Ueberladenheit im Spiel zu werden.

Einige Gang-Arten haben noch folgende Eigenthümlichkeiten an sich. Der emsige Gang rudert mit den Armen, ein schlendernder Gang lässt die Arme gern auf dem Rücken ruhen, ein ängstlicher Gang zieht die Arme empor und drückt sie fest an den Leib. Der Gang der Wehmuth erzeugt das Vorhängen der Arme, während Tücke sie spannt und der Trotz sie in die Seiten stemmt. Der träge und grätschelnde Gang hält den Oberarm ein wenig vom Körper

ab und lässt Unterarme und Hände hangen.

Komiker pflegen solche Zubehörden des Ganges besser zu kennen und zu beobachten als ernste Schauspieler, und doch gehören dergleichen Zubehörden sehr wesentlich zur Karakteristik und sind gar sehr von der zufälligen Wahl der Armhaltungen verschieden, welche die Verlegenheit, oder der blinde Drang, doch Etwas zu thun erzeugt. Wie es auf den Bühnen an Wahrheit des Ganges mangelt, so auch und wohl noch mehr mangelt es am wahren Kothurn, man müsste denn mit einem halben Marschiren zufrieden seyn und einen hölzernen Gang statt des Kothurns zu betrachten sich begnügen wollen. Gang und Stand des Kothurn, auch ohne den Schuh dieses Namens, dürfen nicht als eine besondere Art betrachtet werden, wie deren zuvor mehrere angegeben wurden, sondern hierunter wird eine Haupthaltung, verbreitet über alle karakteristische besondern Arten des Ganges verstanden. Man bezeichnet hierdurch nur einen grössern, erhabnern, getragenern Maafsstab der Anschaulichkeit, gleichsam eine Handlung über lebensgross zum Unterschied von dem Kolossalen und Herkulischen, welches bleibt, was es ist, auch unter lebensgross dargestellt. Die Schauspieler der Alten bedienten sich des Kothurns zugleich mit den Larven, um das Tragische und Erhabene des Spiels, den, gleichsam innern Kothurn in Gang und Handlung vor der grossen

Menge der Zuschauer deutlicher zu machen. Das hat das jetzige Theater nicht nöthig, weil die Schauspielhäuser, zu deren Eintritt Geld führt, nicht auf Tausende eingerichtet, sondern auf Hunderte beschränkt, und wo daher die Zuschauer der Szene nahe genug sind, um die Mienen und Gebehrden des Künstlers zu erkennen. Es bedarf jetzt keiner wahrhaft körperlichen Vergrösserung des Schauspielers, sondern nur der kothurnischen, der hohen Darstellungsweise. Ja, es liesse sich wohl erweisen, dass ohne Larve und Kothurn die wahrhaft erhabene Darstellung, die innere kothurnische, in höherm Grade zu erreichen seyn muss als durch jene, und, dass also die neuere Schauspielkunst das Höchste zu leisten fähig sey, wenn nur die Künstler dazu vorhanden wären. Der Gang, unter welcher karakteristischen Modifikation auch immer, ist getragener, rhythmischer im Erhabenen der Tragödie als in den Nachbildungen, welche die Posse erlaubt. Daher ist nichts widriger, als wenn ein Komiker in Shakespearschen Stücken sich für berechtigt hält, die Haltung und Darstellungsweise der Konversations-Posse anzubringen. Steht ihm der edlere Kothurn wirklich gegenüber, so ist die Wirkung des Ganzen zerrissen, ist in ein Gemisch von Wirklichkeit und Ideal verwandelt, welches weder dem Kothurn, noch dem gemeinen Spiel Eingang verschaffen kann. Ein grösserer Maafsstab der Bewegung,

aber auch der Ruhe ist das nächste, äussere Kennzeichen des Kothurns, sein Inneres ist, ein solcher Zusammenhang zwischen That (Aktion) und Gestikulation, dass ein Springen aus einer Haltung und Wendung in die andere unmöglich ist. Daraus geht das mehr rhythmische in aller Bewegung und so auch insbesondere im Gang hervor. Das heisst, das rein Pantomimische setzt sich mit dem Deklamatorischen in Gleichgewicht. Am geneigtesten findet man unsere Künstler für den Kothurn in dem Melodrama und dahin gehört er auch wahrhaft, nur ist z. B. in Salomons Urtheil kein melodramatischer Stoff vorhanden und dort der Kothurn weniger anwendbar als etwa in der Medea und im Pygmalion. In diesen beiden kann sich der Kothurn so vollendet zeigen, dass die Handlung, stets durch Gestikulation getragen, zugleich wahrhaft aus einem Bilde in das andere übergeht und einen rhythmischen Zusammenhang gewährt. Die Musik hilft zum Höhertragen im Melodrama und das Spiel des Konversationsstückes dabei zu sehen, ist für den tiefer Fühlenden unerträglich. Leider sind die meisten neuern Tragödien nur sogenannte bürgerliche Trauerspiele und keine Tragödien im Sinne des Alterthums. Dies hält die Kunst selbst zurück und leider muss man gestehen, dass die französische Tragödie in dieser Rücksicht der teutschen weit voraus ist, auch ohne das blofs Rhetorische in jener mit dem

Kothurnischen zu verwechseln. Den Schauspielerinnen ist die ächt tragische Haltung selten angenehm, weil sie durch diese mehr imponirend, als gefällig erscheinen. Nicht die Grazien können Melpomenen umschweben, nicht in die Lust und Laune des wirklichen Lebens tritt sie ein, sondern sie schwebt, wie ein hehrer Geist, Ehrfurcht gebietend und gewaltig durch die Welt. Ihre Würde, ihr Ernst geben ihrem ganzen Wesen die Gestalt, welcher kein Zephyr naht, sondern welcher die Gewitterschwüle vorangeht und die Gewitterstärkung und Erquickung folgt.

Was so viele Aesthetiker verleitet, der Tragödie das Schicksal als Beweggrund unterzulegen, ist nichts mehr und nichts weniger als das Grazienlose, Nichtwirkliche und doch Anziehende in dem würdevollen Ernst jener Muse, die sich nicht mit Blut besprützt um den schönern Perlenschmuck zu verschmähen, sondern, welche der Blutfleck sogar nicht entstellt. Dieser Muse gehört der Kothurn, und gäb' es nur der Schauspiele: genug, welche der wahren Tragödie gewachsen sind, so würde diese auch wirken, nämlich Ehrfurcht gebietend und hierdurch erhebend. Wollte man alsdann freilich der Masse des Publikums anmuthen, Geld zu bezahlen um sich erheben zu lassen, so wäre das fruchtlos, aber von Zeit zu Zeit, und für den Gebildetern sollte der innere Kothurn auf der Bühne erscheinen und er würde gewiss eine Veredlung der Künstler

und Künstlerinnen selbst seyn. Es sey mir hier zum treffenden Beispiel eine vergleichende Beurtheilung zweier, ausgezeichneten Künstlerinnen durch zwei Worte erlaubt. Madame Bethmann in Berlin besitzt Karakteristik vor Madame Schütz, diese dagegen, in einzelnen Rollen, den Kothurn der Haltung und Gebehrdung vor jener voraus. Nur Schade, dass Madame Schütz der Bildnerei als solcher, zu viel von der Handlung opfert.

Wie wichtig die Bildung des Ganges für das gesellige Leben sey, und wie viel mehr für den Katheder-Redner und für den Geistlichen, welcher oft vor der Gemeinde vorüber zum Altar oder auf die Kanzel zu gehen hat, bedarf kaum einer Erwähnung, und leider bemerkt man jetzt mehr als vormals bei jungen Männern eine Abneigung vom Tanzen und hiervon ist zugleich eine grosse Vernachlässigung des Ganges die allgemeine Folge.

Zum Schluss dieser Abtheilung, darf ein Gang nicht unerwähnt bleiben, welcher nicht von der Stelle kommt und eben hierdurch ein karakteristisches Zeichen ist, ein Zeichen des Eigensinns bei kleinen und grossen Kindern, man nennt ihn das Strampeln.

c) Vom Laufen.

Es kann das bloße, sinnliche Gefühl z B. des Frierens bei heiterm Wintertage auch einem,

sonst ernsten Menschen die Lust zum Laufen erregen, so wie man an Thieren die nämliche Lust wahrnimmt. Aber auch gemüthliches Wohlbehagen erregt die nämliche Lust. Man beobachte nur Städter, welche selten, und nun einmal bei schönem Sommertage aufs Land kommen. Es giebt aber auch Gemüthsstimmungen tieferer Art, welche zum Laufen treiben. Nicht bloſs Furcht und Angst jagen vor sich her, sondern jede heftige Begierde treibt dazu. Man sieht den Wucherer, auch wenn er wohl erwarten kann, dass sein Geschäft ihm nicht entläuft, doch oft zwischen Gehen und Laufen wechseln. Der Neugierige läuft fast stets und um so mehr, weil er oft stehen bleibt, und wenn er nichts Interessantes wahrgenommen hat, seine Versäumniss einzubringen strebt.

Es ist, nach meinen wenigen Beobachtungen, ein eigenthümliches Kennzeichen des Irrsinnigen, zum Unterschied vom Wahnsinnigen, dass jener gern in einem schwankenden Trotte läuft. Es ist aber auch ein sehr karakteristisches Zeichen der Affektation, wenn jemand ein Laufen zeigt, welches mit sehr steifer Haltung des Körpers verbunden ist. Dies zeigen Schauspielerinnen gar zu häufig, auch wo sie wirklich laufen sollten. An den Kindern bemerkt man den eignen Trieb, das Laufen der Thiere nachzuahmen, und in der That verliert sich diese Nachahmungsgabe nicht bei allen Menschen, denn

z. B. der Süssling ist einer Art von Galopp mit steifen Füssen fähig, welcher ihn sogleich karakterisirt und lächerlich macht. Seltsam genug, dass gemeine Leute, wenn sie lustig sind, auch wohl auf offener Strasse, in den Galopp zur Seite mit zusammenklappenden Füssen, als ein Zeichen des Muthwillens fallen, oder, wenn ihrer zwei neben einander laufen, die Gleichgemessenheit des Gangs zweier Wagenpferde annehmen und sich dadurch das Gefühl des Laufens wahrhaft zur gemeinschaftlichen Lust erheben können. Auf unsern Bühnen erscheint das Laufen im Lustspiel, wie etwa in den Pagenstreichen, sehr geziert, oder im Trauerspiel meist lächerlich. Man sehe auf den meisten Bühnen die, vor der Jungfrau von Orleans fliehenden Truppen des Talbot, um dies bestätigt zu finden. Wahres Gefühl kann allein hier entscheiden und den Künstlerinnen muss man dabei zurufen, dass sie sich selbst vergessen sollen.

Das Aufhalten im Lauf geschieht auf den Bühnen meist mit allzu deutlicher Wahrnehmung der Vorbereitung und also nicht mit wahrer Austrengung.

ſ) Vom Sturz und Sprung.

In Hinsicht des Sturzes lässt sich im Allgemeinen für die Bühne nur bemerken, dass solche Darstellung nie Entsetzen, nie die Besorgniss er-

wecken darf, dass sich der Künstler wirklich Leibesschaden zugefügt haben könne. Einige Schauspieler halten das Erschrecken des Publikums für ein Zeichen ihrer Wirksamkeit auf dasselbe, allein sie theilen diese Art zu wirken nur mit dem Seiltänzer, bei dem man sich mehr freut ihn, nach einem heftigen Sturz, bei aller Gefahr doch wieder ganzheinig zu sehen, als d ss das Stürzen selbst Vergnügen gewährt hätte und schön gewesen wäre. Der Sprung hiernächst ist ein unleugbares Zeichen der Freude (sowohl der edeln als unedeln) und des Aergers und der Verzweiflung. Hier bemerke ich für die Bühne, dass schon die Andeutung des Sprunges genügt. Der Komiker hat den Sprung oft anzuwenden, der Tragiker selten.

g) Richtungen der Brust, des Rückens, der Achseln und des Halses, als mimisch ausdrückend.

Wenn es beim Gang nicht erwähnt wurde, dass er die verschiedenen Alter und Geschlechter mit zu erkennen giebt, weil z. B. das Kind mehr läuft und springt als geht, der Jüngling gern geschwind geht, der Mann karaktervoll und der Greis langsam und wankend, so geschah es deshalb, weil der Gang dabei zu sehr mit den Richtungen der Brust, des Rückens und der Achseln zusammenhängt, von denen jetzt zu reden

ist. Je mehr sich das Kind entfaltet, desto aufgerichteter und schlanker zeigt sich der Rücken, desto höher die Brust und desto freyer Hals und Achseln. Im späten Alter sinkt die Brust zusammen, der Körper hängt vorwärts über, selbst der Hals trägt das Haupt nicht mehr aufrecht. Aber auch Hals, Brust und Rücken dienen zum Gemüthsausdruck. Der Stolz macht einen steifen, die Hoffarth einen hohlen, rückwärts überhängenden Rücken. Jene wirft sich in die Brust, diese schiebt sich seitwärts. Die Scheinheiligkeit macht die Brust eng, wirft die Achseln vor und macht einen Katzenbuckel, während der Hals aufwärts steht, damit das Haupt sehe, ob man die Heiligkeit bemerke. Der Renomist schiebt eine Achsel höher als die andere, setzt den Rücken zusammen, drückt den Hals und fullt die ganze Brust mit Wind. Die Neugierde dehnt und streckt den Hals reiherartig, Wehmuth und Demuth lassen ihn hangen und doch nicht ohne Schwung und Festigkeit. Naife Gemüther zeigen bei mehrern Seelenzuständen ein ganz eigenes, anmuthiges Wenden des Halses, welches man an der Venus Medizis sprechend wahrnehmen kann. Furcht und Angst machen den Hals starr, Verzweiflung wirft ihn rückwärts über. Groll, Misgunst, Neid u. s. w. ducken ihn und schieben ihn seitwärts vor, Geiz, Aerger u. s. w. quetschen ihn zusammen, bis er breit wird. Beim bloßen Ja, wirft der Hals

den Kopf nickend vor und zurück, beim Nein dreht er ihn von einer Seite zur andern. Der Zweifel zuckt mit den Achseln, Tücke verbirgt den Kopf fast zwischen ihnen. Der Wehmuth hängen die Achseln herab. Der Bequeme streckt den Bauch vor und macht den Rücken hohl. Erstaunen und Schrecken bringen ein eigenthümliches Achselrucken zu Werke.

b) Gemüthszustände, nur als in wechselnder Bewegung erkennbar.

Es giebt mimische Zustände, denen schnell wechselnde Bewegung so wesentlich zum Merkmal dient, dass sie, im bloßen Bild ergriffen, nicht deutlich genug, oder ängstigend erscheinen. So erscheinen die meisten, sinnlichen Gefühle, das Blinzeln, Husten, Niesen, Schaudern, Gähnen und Lachen. So kann zwar der Ausdruck der Bejahung und Verneinung, weil er so viele Gemüthszustände durchdringt, als Bild aufgefasst werden, wie auch Tab. VI. geschehen ist, wovon weiterhin geredet werden wird, aber das Kopfnicken des Ja, das Kopfschütteln des Nein ist nicht abzubilden. Eben so wenig kann das Zittern, das Umherrollen des Auges, das krampfhafte Zucken der Lippen im Zustande der Angst im Bilde gezeigt werden. Es ist nicht abzubilden, wie der wachende Träumer sich jeden Satz seiner Erwägung vorsagt und dabei, mit dem

Kopfe nickend, sich die Erwägung erleichtert. Nicht zu bilden ists, wie die Unzufriedenheit in einem steten Wechsel zwischen Lachen und Weinen sich befindet. Das unruhige Umhergehen der Erwartung im Bilde ergriffen wird Spaher, also nur eine Erscheinung in der Erwartung, nicht sie ganz. Der heftigste Grad der Beschämung und des Schreckens ziehen erst den Körper zusammen, strecken ihn dann aus und werfen ihn nun betäubt, wenn gleich nicht ohnmächtig zu Boden. Dies ists, was ich z. B. einmal trefflich von dem hohen Künstler Ochsenheimer als Franz Mohr dargestellt gesehen habe, wobei der Unterschied von einer Ohnmacht vollkommen deutlich war.

2) Ausdruck der Gestikulation.

Die Gestikulation bezeichnet in einer noch engern Bedeutung den Ausdruck durch Arme und Hände. Diese Werkzeuge können sogar der Gebärdensprache allein dienen, und sind mithin einer grossen Verschiedenheit der Bewegungen fähig. Für den Mimiker ist die Beschaffenheit des Armes und der Hand nur in folgenden Rücksichten wichtig. Der Arm besteht aus zweien Theilen, von denen der höhere der Oberarm genannt wird und bei weitem weniger der Wendungen fähig ist als der Unterarm, an wel-

chem die Hand befestigt ist. Am Gelenk beider Armtheile befindet sich auf der Seite, welche die Rand- oder Kantenseite zu nennen ist, der Ellbogen. Hängen die Arme längs des Körpers herab oder auch vorwärts, so, dass die Handschaale sich auf das Bein auflegt, so heisst die, an den Körper anliegende Seite des Armes die innere, die andere die äussere, und die Kantenseite liegt zwischen beiden innen. Diese Abtheilung wird in der Betrachtung der Armrichtungen wichtig. Der Unterarm mit der Hand ist einer Wendung so sehr fähig, dass seine innere Seite die obere und auch, dass sie sogar als die äussere erscheinen kann, während der Oberarm sich dabei nur in seiner Grundrichtung verstärkt. Der Mensch besitzt zwei Augen und sieht nur ein Bild, hat zwei Ohren und hört nicht doppelt, das Bild in seinem Auge erscheint verkehrt und er siehts doch gerade, weil die Seele, als über Raum erhaben, das Oben und Unten, Gerade und Verkehrt selbst bestimmt. Er besitzt auch zwei Arme und Hände, mit denen er selten zugleich Eines und das Nämliche ausdrückt. Vielmehr, obschon auch hier sich wie bei den Augen und Ohren bewährt, dass er mit dem einen Arm Totalität andeuten kann, während der andere Partialität ausdrückt, ist der Ausdruck der Arme mit ihren Händen äusserst mannichfaltig. So verschiedene Gesten kann es freilich nicht geben als verschiedene Gegenstände

dem Auge erscheinen, oder als Begriffe durch Worte ausgedrückt werden, allein dennoch ist die Sphäre der Gestikulation sehr gross. Nirgend zeigt sich das Rechts- und Linksseyn deutlicher als angeborne Angewohnheit, als an der Gestikulation, denn, wer rechts ist wird auch geneigt seyn nur mit dem rechten Arm zu gestikuliren und das fällt sogar denen auf, die selbst nur rechts sind und gestikulirend nicht anders wie er erscheinen würden. Ja, auf den Bühnen hat sich etwas Wunderliches zum Herkommen erhoben, was in doppeltem Sinne sich widerspricht. Rang-Person, Dame und Hauptrolle haben das Vorrecht, zur rechten Seite der Mitspielenden stehen zu dürfen, und man nimmt im Allgemeinen z. B. die innere Seite eines Hauses in der Szene, gern auf der rechten Seite des Theaters an, damit sich hiernach Abgang und Eintritt richten. Durch jenes Vorrecht wird die Hauptrolle gezwungen, im Mitspiele mehr auf der linken Seite zu gestikuliren, dafür aber erfolgt weniger Mitspiel, als vielmehr Spiel an das Publikum gerichtet. Es versteht sich von selbst, dass das Zeremoniell, welches das Stück vorschreibt, beobachtet werden muss, nur sollte das nicht zu einer willkührlichen Beschränkung der Kunst selbst benutzt werden.

Hand und Unterarm sind so mit einander verbunden, dass sich die innere Seite beider zugleich zeigt, es wäre denn, dass die Hand sich

dabei bloſs zuschlösse. — Die Arme können bewegt werden nach vorn, abwärts und hinaus von der Seite eines jeden Arms, woraus, im letzten Falle, die ausgebreiteten Arme bald nur gestreckt, bald zugleich empfangend geöffnet, entstehen. Wir können die Arme ganz gegen Oben ausstrecken, oder auch nur die Unterarme mit weniger Erhebung der Oberarme. Die Arme können ruhig herabhängen, wobei die Hände auf den Schenkeln still liegen, ihr Herabhängen kann aber selbst wieder Ausdruck der geistigen Erschütterung und der Bewusstlosigkeit werden, wo sodann nur ihr physisches Gewicht die Richtung entscheidet. Es können aber auch die Arme mit breit und stützend gerichteten Händen nach Unten gestreckt werden, als wollte man sich stemmen, wie dies Wehmuth, Aerger und Sorge, die erste mit weniger, der zweite mit vieler Anstrengung und die letztere mit etwas gebogenen Armen und doch angestrengt zu thun pflegen. Auch rückwärts können die Arme z. B. in Augenblicken des Jammers und der Bestürzung ausgestreckt werden. Sie können sich aber auch auf dem Rücken zusammenlegen, wobei die innere Seite des Unterarms sich zur äussern macht. Sie können ferner erhoben und vor der Brust vorüber, die äussere und innere Seite des Unterarms zeigend, bewegt werden. Man kann über die nämliche Achsel, an welcher der Arm sitzt, den Arm rückwärts, mit gewendeter, oder nicht

gewendeter Hand zeigen. Durch die Beugungen des Armes wird es dem Menschen möglich auf sich selbst zu deuten, was so wichtig ist, weil kein Thier das Nämliche, aus Mangel des reinen Selbstbewusstseyns, zu thun vermag. Man kann, wie z. B. beim Forschen, die Arme vor der Brust, weil sich hier der Körper vorneigt, und bei der bloßen Aufmerksamkeit, welche den Körper aufnehmend zurückbeugt, auf dem Rükken in einander verschlingen. Diesen kleinen Unterschied nimmt man nirgend deutlicher wahr als im Theater am Publikum selbst. Der wahre und der scheinbare Kritiker schlingen gern die Arme auf der Brust in einander, der bloß ruhige Geniesser aber verschlingt sie bisweilen auf dem Rücken.

Die Hand ist für den Mimiker schon durch ihre verschiedenen, allgemeinen Wendungen bedeutend. Wenn die Hand ruhig herabhängt, zeigt sich ihre äussere Seite, es kann aber auch absichtlich die innere herausgekehrt werden. Die Hand kann ferner die Seite, an welcher der kleine Finger sitzt und welche die Handkante zu nennen ist, zeigen, z. B. bei einer Bewegung seitwärts, als wenn man etwas durchschnitte, oder bei der Drohung (s. Tab. I. f.) Sie kann sich ferner gegen die äussere Seite des Armes bis zu einem rechten Winkel erheben. Sie kann sich aber auch, gegen die innere Seite des Armes hin, aufrichten. Zweitens ist die Hand für den Mi-

miker dadurch bedeutend, dass sie sich mittelst der Finger in mehreren Graden der Kraft zu schliessen und zu öffnen vermag. So zeigt sich eine sanft geschlossene Hand mild, während Scheindrohung und Verachtung die geballte Faust und die innere Seite des Arms gegen den Drohenden selbst kehren, wahrer Zorn aber die innere Seite des Arms und die geballte Faust gegen den Bedrohten wendet. Drittens ist die Hand, durch den sogenannten Handballen und durch den ballenartigen Rand, jenem gegenüber, dem Mimiker wichtig. So z. B. dient der Ballen mehr zum Druck, jener Rand aber mehr zum Reiben und Fühlen. Man beobachte nur Handwerker, um dies bestätigt zu finden. Viertens berücksichtigt der Mimiker die Hand um der Finger und ihrer Bewegung willen. — Der sogenannte Daumen muss der schliessende Finger genannt werden, denn der geballten Faust giebt er die wahre Haltbarkeit, den festen Schluss. Daher auch sein eigenthümlicher Ansatz an der Hand. Er ist der technischste Finger unter den fünfen und der kräftigste zugleich. Doch auch zum Gemüthsausdruck dient er, wie z. B. Tab. I. i. an dem Spott auf Vergangenes oder nicht Gegenwärtiges zu sehen ist. Der Finger dem Daumen zunächst, heisst der Zeige- oder Demonstrations-Finger mit vollem Recht. Er zeigt stets auf edle Weise an und Spott ist ihm fremd. Er ist, der reinen Demonstration wegen, dem Ver-

stands-Ausdrucke mehr, als dem Ausdruck der Empfindung gewidmet. Ort, Sache, Zeit und Person werden durch ihn angedeutet. Betrachtet man in der Thierreihe Finger und Zehen, so geht dieser Finger nebst dem sogenannten, vierten Finger zuerst verloren, bis der gespaltene Huf entsteht und endlich der ganze Huf. Zunächst dem Zeige-Finger steht der dritte, sogenannte Mittel-Finger. Als der längste dient er am meisten beim Anfassen, dient also am meisten der Begierde, daher sollte er auch in der Mimik der Begierde-Finger genannt werden. Man betrachte nur wie begierdevoll der Hohn auf wirklich vorhandene Gegenstände ist, der mit diesem Finger angedeutet wird (Tab. I. k.) In der, durch die Thierreihe hindurch allmählichen Umgestaltung der Hand bis zum Huf ists dieser Finger auch, welcher zuletzt der Verwandlung unterliegt. Der, diesem Finger zunächst liegende Finger wird der Vierte genannt, er sollte aber der Gefühls- und Taste-Finger insbesondere genannt werden. Die Natur hat ihn als den geschonetsten bezeichnet, damit er dem Gefühle am meisten diene. Mit ihm tastet man am regbarsten, daher z. B. wählt man ihn, wenn man sich das Kinn kratzt, das Auge zart reibt. Der Blindgeborne lernt sich nur erst durch Uebung des Zeigefingers zum Tasten bedienen. Man vergleiche einmal Tab. III. die rechte und die linke Hand des Tastesinnes, und

man wird finden, dass, obgleich beide Hände das Tasten ausdrücken, doch die rechte Hand mehr das feine Tasten zu erkennen giebt, als die linke, und zwar weil die rechte Hand mit dem vierten, die linke mit dem Zeige-Finger tastet. Der letzte Finger heisst der Fünfte und der Kleine. Der Mimiker muss ihn den verkleinernden Finger nennen, denn Verkleinerungen im edeln und spöttelnden Sinne drückt dieser Finger aus. Man erinnere sich nur, wie gern man mit dem Daumen die Spitze des Zeige-Fingers berührt um das: Wenig, anzudeuten.

In den Bildungen teutscher Kunst des Mittelalters sieht man äusserst selten eine Hand in wahrer, edler Ruhe. Meist bildeten die alten Teutschen die Hand mit dicht an einander liegenden Fingern, was Anstrengung verräth; oder sie gaben der Hand wirklichen Ausdruck. In den Bildungen des griechischen Alterthums zeigt sich hingegen diese Ruhe meisterhaft. Die Finger sind gebogen, aber so, dass die Beugung nicht hervorstechend wird, und zwar ist der Zeige-Finger am wenigsten gebogen. Von da an bis zum kleinen Finger nimmt die Beugung immer mehr zu, gleichsam um die Demonstrations-Fähigkeit der Hand anzudeuten. Die Finger drücken sich nicht, sie sind getrennt, aber nicht so sehr, dass die Trennung ausdrückend würde, wie z. B. beim Auseinandersperren im Entsetzen, oder bei der krallenartigen Beugung des Neides.

Betrachtet man nun allgemeine Thätigkeiten der Hand und des Armes als Gesten, so sind mehrere darunter malend, andere allegorisch, andere vereinen sich mit wahrem Gemüthszustand. Es ist bekannt, wie man mit dem Zeige-Finger der einen Hand auf der andern hinzeigend das Lesen und Schreiben andeuten kann. Langeweile und Ungeduld erzeugen ein bloſs buntes Spiel mit den Fingern, auch Trommeln und dergleichen mit den Fingern. Ein schnelles, heftiges Verneinen begnügt sich nicht an der Richtung der Verneinung (s. Tab. VI.) sondern verstärkt dieses Nein durch ein schnelles Drehen der Hände. Das eigensinnige, sich vervielfältigende Ja des Rechthabers dagegen wählt bald ein heftiges Reiben der Finger jeder Hand an dem Daumen derselben, bald fällt es in ein schnell wiederholtes Winken. Der leere Gedankentraum thut sich durch Schlendern im Gang und durch ein eignes Schlottern der Arme und Hände kund. Das Wohlbehagen klopft sich gern mit kleinen Streichen der Hand auf den Bauch oder auf die Brust. Die heftige Versicherung des Widerspruchs dagegen trifft wunderlich genug mit einem ziemlich derben Schlag die Gegend des Magens. Mit dem Finger klopft man an den Ellbogen, oder vor die Stirn aus Spott, kratzt an der Stirn um Schwierigkeit anzudeuten. Der Unmuth stösst oft zu beiden Seiten mit den Ellbögen um sich, gleichsam als wollte er sich

Platz machen. Gefaltete Hände, von denen man jedoch auf Bildungen des Alterthums keine Spur findet, drücken bei den meisten Völkern Bitte und Unterwürfigkeit, gleichsam als Zustand der Selbstentwaffnung aus. Das Gebet zu Gott aber legt die Hände nur zusammen, denn da bedarfs keiner Entwaffnung, wir sind vor ihm ohnmächtig genug. Kummer, Angst, Verzweiflung ringen und winden Arme und Hände oft bis zur wirklichen Verwundung. Gefaltete Hände gebraucht man aber auch bei der Ausrufung und beim Erstaunen über etwas sehr Schauderhaftes, gleichsam als wollte man im letzten Falle im Namen dessen bitten, der Unglück erlitten hat. Ausrufend verknüpft sich hiermit stets ein Vorwurf. So fragt man vielleicht: Fühlst du denn gar nichts, siehst du deinen Irrthum nicht ein? indem man die in einander gefalteten Hände dem Angeredeten entgegen bewegt. Erst geballte und alsdann schnell geöffnete Hände drücken Wegwerfung aus. Das Hände-Reiben, und dabei Drehen, dann das Reiben der Handschaale mit den Fingern der nämlichen Hand, zeigen Verlegenheit an. Das Hände-Klatschen deutet Freude und Schadenfreude an. Es giebt eine Demonstration, bei welcher man jemand gerade auf das Auge zeigt, oder auf die Brust, um ihn einen Fehlgriff, vielleicht mit den Worten: Nun, da hast du's! vorzuwerfen. So bezeichnet man aber auch die Albernheit und Dummheit eines

Dritten, wenn sie Lachen zugleich erregen, durch ein Klatschen mit den Fingern, indem man die Hand oft hinabwärts schleudert. Das Schnippchenschlagen drückt das Nämliche, doch mehr, entweder bei unerheblichen Ereignissen, als bei pfiffigen Streichen, oder beim Verspotten und Verhöhnen unmittelbar aus. Das sogenannte Zitschaus, wo der Zeige-Finger der einen Hand quer gelegt, über den Zeige-Finger der andern Hand hinfahrt, ist als ein Zeichen des Spottes fast überall bekannt und vielleicht ist die eigentliche Deutung diese: Du bist nicht einmal werth, dass man mit Fingern auf dich zeigt! Die Demonstration des vorgehaltenen Fingers nämlich wird gleichsam durch das quergerichtete Streichen des andern Fingers weggenommen. Die altteutsche, halbe Drohung halb Warnung mit dem Zeige-Finger bei den Worten: Wanne, Wanne! ist bekannt und Stollberg gedenkt ihrer in seinem Gedicht: die weisse Frau. Das Schütteln der Hand und Finger, oder das Angreifen des Ohrläppchens, beides, als hätte man sich verbrannt, wird oft angewendet als Ausdruck der Reue und Verlegenheit, aber auch auf die Beschämung eines andern bezogen. Gemeine Menschen vieler Volker deuten durch die Spanne vor die Nase, dem Sprichworte nach, einen empfangenen Verweis als Beschämung dafür an. Unter den Christen gilt das Ansetzen der bewegten Finger unter das Kinn in der Stelle eines

langen Bartes als Zeichen des erlittenen Betrugs. Italiener drücken dies durch eine, den Bart gleichsam abstossende, oder abstreichende Geste aus. Alles körperlich Grosse wird durch auseinandergehende Arme im Allgemeinen und wirklich messend angedeutet, und diese Geste wiederum wird sinnbildlich auch auf Geistiges angewendet. Jähzornige und disputirsüchtige Menschen zählen gern an den Fingern ihre Beweisgründe her. Mittelst der Arme und Hände ahmen lebhafte Menschen die verschiedenen Gang-Arten nach und wenden dies auch wieder auf Geistiges an. So ists z. B. nicht ungewöhnlich zu sagen: Dieser Beweisgrund hinkt, und dabei deutet die Geste auf einen hinkenden Gang.

Der gemeine Mann in mehrern Gegenden Teutschlands bezeichnet das Einschlagen der Hand zur Begrüssung eines Fremden durch Patschhand. Es ist aber auch noch unter ihnen eine andere Geste bekannt, welche Busspatsch heisst und welche vorzüglich Kinder gegen Respektspersonen anwenden. Sie küssen erst ihre Handschaale und geben nun die Patschhand. Der Kuss ist hier mehr ein Zeichen der Ehrerbietung als Zutraulichkeit. Unter den Vornehmen zeigt das Zuwerfen des Kusshändchens (Kuss auf die Fingerspitzen) gerade entgegengesetzt Vertraulichkeit an. Bei gemeinen Franzosen und Italienern hinwiederum ist die Kusshand ein Zeichen der Unterwürfigkeit, wenn sie sich zugleich

verbeugen. Einige Stämme der Wilden drücken Entzücken dadurch aus, dass sie ein Knippschen mit den Fingern bilden und dieses oft und lebhaft küssen, allein unter ihnen kennt man das Zuwerfen der Kusshand nicht. Die letztere Geste dünkt mich überhaupt mehr aus einer, nicht rein natürlichen Sitte, vielleicht erst des 16ten Jahrhunderts herzustammen, denn sie amalgamirt sich am liebsten mit Ziererei und Aftergrazie und ist mehr eine Folge davon, dass man nicht zu viel Ausdruck zeigen will, als sie eine Folge von Gemüthszuständen ist. Dass das Alterthum eine solche Geste gehabt habe, bezweifle ich aus eben diesem Grunde und glaube, dass man damals in der Adoration vielleicht den Finger an den Mund, als ein Zeichen des ehrerbietigen Schweigens, legte, aber sich nie Kusshändchen zuwarf. Ist dies behauptet worden, so stammt diese Behauptung wohl nur von der Hineindichtung dessen her, was im 17ten Jahrhundert Mode war.

In Rücksicht der Anstrengung und Kraft in der Geste zeigen sich folgende Grade. Das ruhige Hangen ist verschieden vom schlaffen Hangen der Arme und Hände. Nun kommt das edle, gemässigte Getragenseyn der Arme und Hände. Dabei sind sie zur That und zur Gestikulation nur bereit. Die komische Anstrengung, welche das Bereitseyn zur Gestikulation sichtbar machen will, ist von jenem edeln Getragenseyn gar sehr verschieden. Nun kommen die beweg-

lichen und die festen Gesten; dann die Gestrecktheit derselben, wo die Möglichkeit der Beugung des Armes verborgen seyn, der Arm, als aus einem Theil bestehend erscheinen soll. Noch stärker ist die Anstrengung, wenn die Beugung selbst wie versteinert erscheint; in diesem Fall heisst die Geste gespannt und konzentrirt. Der heftigste Grad der Anstrengung endlich wird, sowohl bei dem geraden als bei dem gebogenen Arm, durch das Stemmen der Geste bezeichnet.

Alle bis hieher genannten Gesten sind als allgemeine Thätigkeiten zu betrachten, die sehr spezielle voraussetzen, wenn der Ausdruck so deutlich werden soll, dass alle unsere Gemüthszustände sich wahrhaft zu erkennen geben. Diese besondern Gesten gehören

1) entweder vorwaltend dem Verstand und untergeordnet der Empfindung an, wo sie sodann Demonstrationen genannt werden können,

2) oder sie gehören vorwaltend der Empfindung und untergeordnet dem Verstande an, wo sie sodann Ausdrücke insbesondere heissen.

Die Demonstration ist wiederum von dreierlei Art. Sie bezieht sich a) auf rein das Substantif, b) auf rein das Adjektif, c) oder auf beides, als entweder nur verbunden oder wirklich zur Einheit erhoben.

Die rein substantifische Demonstration hat zum wesentlichen Merkmal, dass die äussere Seite des Arms die obere, folglich die innere

die untere wird. Die adjektifische Demonstration hingegen, kehrt die innere Seite des Armes und der Hand nach Oben. Beide sind Tab. I. abgebildet und zwar sind a und b substantifische Demonstrationen, c dagegen ist eine adjektifische. Man versuche zunächst die Wahrheit dieser Gesten auf folgende Weise, zuerst nur nach der Wendung mit der Gestikulation b zu prüfen, indem man sagt: Dort kommt er! Dann sage man: Welch schöner Mann! mit der Gestikulation c. Nun behalte man dieselben Sätze, vertausche aber die Gesten, und man wird sogleich den Widerspruch fühlen. Die substantifische Demonstration zeigt den Singular durch den Zeige-Finger an, während sich die übrigen Finger senken Fig. b. Den Plural aber zeigt sie an durch vier Finger, mit Ausschluss des Daumen, der gerade hier sein sehr technisches Verhältniss bewährt Fig. a. Die Trennung der Finger ist hierbei nothwendig, aber sie darf nicht für sich selbst bedeutend werden. Eine bestimmte Mehrheit, eine Zahl anzudeuten, enthält sich die Mimik, weil sie hierdurch zu sehr Sprache werden würde. Wenn man mit Worten sagt: Dort gehen zwei Menschen, so drückt das die Mimik, selbst wenn die Gebehrdensprache eintritt, doch nur so aus: Dort gehet ein Paar Menschen, oder: Dort gehn Beide.

Die substantifische Demonstration deutet an 1) den Ort, 2) die Sache oder Person, 3) die

Zeit. Bei der Orts-Angabe zeigen sich ihre Grenzen wiederum auf folgende Weise: Ist der Ort als ein sehr bestimmter ausgesprochen, etwa durch einen Eigennahmen bezeichnet, so findet die Andeutung des Singulars Statt. So zeigt man ein Dorf, eine Stadt an, wenn man den Namen dazu nennt. Spricht man aber von einer Gegend, von einem Lande, so erfolgt die Plural-Demonstration. Die Demonstration richtet sich also ganz nach der Natur des ausgesprochenen Begriffs. Spricht man, jemand den Weg weisend, im Allgemeinen von den Richtungen, welche er zu nehmen hat, so demonstrirt man pluralisch und nach der Gegend hinwinkend. Giebt man ihm aber zwei Merkmale in der Ferne an, zwischen denen hindurch er die Richtung zu wählen hat, so legen sich die Finger gestreckt zusammen, die Daumen-Kante wird die obere Seite, die obere Hand-Seite aber wird die äussere und nun zeigt die, so zugespitzte Hand den Mittelweg zwischen beiden Merkmalen an. Giebt man ihm aber nur ein Merkmal, so tritt die singularische Demonstration ein. Es scheint instinktartig im Gemüth begründet zu seyn, dass man nach der Gegend hindeutet, von welcher man spricht, und lebhafte Menschen kommen dadurch oft in die Lage sich erst orientiren zu müssen. Sie fragen, mitten in der Erzählung: wo ist Norden oder Süden? Es zeigt sich aber auch, dass man gern im Erzählen die Richtung andeutet, nach

welcher hin sich etwas, nur in Beziehung auf uns selbst zutrug. Sah z. B. jemand einen Menschen fallen und beschreibt das, so deutet er unwillkürlich an, ob der Fallende ihm zur rechten, oder linken Hand war.

Bei der substantifischen Demonstration der Sache und Person können allerdings nur Plural und Singular mit einander abwechseln, aber von vieler Bedeutung ist hier die pronominal Demonstration, welche zugleich Sache und Person andeuten kann. Das rein persönliche Pronomen wird nur mit den Fingern, sowohl im Singular als Plural, angedeutet, wobei die Finger sich im Gelenk an der Hand etwas beugen, übrigens aber strecken. So deutet man: ich, du, er mit dem Zeige-Finger, wir, ihr, sie mit den vier Fingern der Hand an. Dagegen zeigt man das, zugleich dingliche und persönliche Pronomen mehr mit der Hand an, wobei im Singular, mein, dein, sein die Finger sich, den Daumen ausgenommen, zusammenlegen, gleichsam Singularität und Pluralität zugleich anzudeuten; denn, sagt man: das ist mein Buch, so ists nur eines und gehört nur einem Besitzer, Buch und Besitzer aber sind doch zwei Gegenstände, auf welche sich das Pronomen bezieht. Deutet man aber unser, euer, ihrer an, so spreitzen sich die Finger aus, obgleich die innere Hand demonstrirend sich uns, oder andern und zwar so zuwendet, dass diejenigen der dritten Person mit,

nach Aussen gekehrter, innerer Seite der Hand angedeutet werden. Schon Abbé Siccard hat die pronominal Demonstration an Taubstummen wahrgenommen; sie bestätigt sich jedoch überall und an Gesunden und Kranken. Die adjektifische Demonstration trägt, in der Aufeinander-Folge zweier Widersprüche, einen eigenthümlichen Karakter an sich. So wie man nach dem Himmel, nach dem Bilde eines Sitzes Gottes über das Haupt hinauf und nach der Hölle zur Erde deutet, so auch ist es bei dem Ja, wenn das Nein folgt, wichtig, welche Seite der Hand sich nach Oben kehrt. Jenes, das Ja, wird durch die Handschaale nach Oben gerichtet, als das wirkliche Eigenschaftliche andeutend, das Letztere aber (das Nein) durch die äussere Seite der Hand nach Oben gerichtet, als das, das Prädikat Entfernende bemerklich gemacht. Dies geht auf alle Widersprüche über. Wahrheit und Lüge, Schönheit und Hässlichkeit, Satz und Gegensatz, Hell und Dunkel u. s. w. werden in schneller Aufeinander-Folge durch jenes Ja und Nein angedeutet. Man versuche nur die Geste umgekehrt anzuwenden, um die Wahrheit dieser Behauptung bestätigt zu finden. Aber die Gegensätze gross und klein werden nur substantifisch, dagegen aber als von der Erde aus messend dargestellt. Spricht man hiernächst von mehrern Eigenschaften im Allgemeinen, welche übereinstimmen, wie z. B. edel, wahr, rechtlich, bieder,

schön u. s. w., so werden diese nur rein adjektifisch (Fig. c.) angedeutet, jedoch dislocirt und zwar so, dass sie Paarweise auf eine und die nämliche Stelle der Gestikulation kommen, wodurch zugleich ein Klimax der Gestikulation bewerkstelligt wird. Ist von gedoppelter Scheidung der Merkmale die Rede, z. B.: der Mensch hat Vernunft und Liebe, das Thier nur Verstand und Instinkt, so bemerkt die gleichsam schneidende Hand die Unterschiede zwischen Vernunft und Liebe, Verstand und Instinkt, dislocirt aber die Begriffe Mensch und Thier. Vervielfältigt sich solches Scheiden noch mehr, so unterstützen sich auch wohl beide Hände durch ähnliche Gesten.

Die Demonstration der Zeit hiernächst ruht allerdings auch in der Richtung des Armes und der Hand, aber es muss sich ein Rhythmus der Bewegung überhaupt hinzugesellen. Das Gegenwärtige wird bezeichnet durch das Deuten hinabwärts auf den nächsten Ort, bald substantifisch, wenn die Zeit an einem Subjekt, bald adjektifisch, wenn sie an einer Eigenschaft geschildert wird. Für den ersten Fall diene z. B., wenn jemand von einem Dritten sagt: Er ist mein Freund. Für den zweiten Fall, wenn jemand sagt: Ich bin schon auf dem Wege! Ist die Angabe des Gegenwärtigen noch allgemeiner, so fällt die Angabe der gegenwärtigen Zeit mit der substantifischen und adjektifischen Demonstration in Eins.

Allein, es gesellt sich bei der Andeutung der gegenwärtigen Zeit eine sehr gleichmässige Bewegung zur Richtung. Bei der Vergangenheit nimmt die Stärke der Bewegung zu und bei der Andeutung der Zukunft nimmt sie ab. Das Imperfektum, z. B.: O ja, ich war bei ihm, weiset mit der Hand über die Achsel des nämlichen Armes. Das Perfektum, z. B.: Er hat ihn bezwungen, deutet nach der Tiefe mit sehr verstärkter Bewegung, und das Plusquamperfektum ist oft mit Ausrufung verbunden, daher zeigt es schleudernd aufwärts, z. B: Hui! Wie lange ist das her! Das ist vor vielen Jahren gewesen! Das Futurum deutet meistens vorwärts und in die Höhe. Seltsam genug, dass wir unsere Richtung des Gesichtssinnes zur Andeutung für die Zeit wählen, dass wir alles Vergangene, hinter uns, das Künftige vor uns hin, das Gegenwärtige neben uns bildlich denken. Seltsam, dass Ausbreitung der Arme nur Ausdehnung des Raumes, nie der Zeit andeutet. Man gebe nur auf den gemeinen Mann Acht. Wenn er von den vier Weltgegenden spricht, so sucht er Norden gern zur Linken, Süden zur Rechten, Osten vor sich, Westen im Rücken. Die Zukunft steigt ihm auf wie die Sonne, die Vergangenheit sinkt wie sie nieder, Mitternacht und Süden sind ihm Endpunkte des Raumes. Es ist ein, noch ziemlich allgemeiner Gebrauch, die Todten so in die Erde zu legen, dass sie gen

Morgen, der Zukunft entgegen schauen mögen. Sollte das auch der nämlichen Quelle entspringen? Bei der Andeutung gänzlicher Verwandlung in Nichts wählt der empfindende Mensch eine Andeutung, welche nach den vorher genannten Andeutungen der Zeit und des Raumes nicht rein auf Raum, nicht rein auf Zeit, sondern auf beides sich beziehend erscheint. Man bewegt nämlich beide Hände erst ein wenig übereinander, und zwar nach entgegengesetzter Richtung und langsam in Bogenlinien, um die Verwandlung einzuleiten, dann aber wirft man die Hände schnell und angestrengt in Bogenlinien, weder vorwärts noch rein zur Seite hin aus einander.

Die substantifische Demonstration überhaupt verträgt hiernächst keine wahre Verstärkung, daher ists ein sehr wesentliches Merkmal der dummen Schadenfreude, dass sie mit beiden Zeige-Fingern auf einen und denselben Gegenstand deutet. Während aber die eine Hand substantifisch demonstrirt, kann der andere Arm mit seiner Hand das Prädikat beifügen. Auch können beide Hände nach verschiedenen Richtungen hin Subjekte andeuten, und dann dem einen das edle, dem andern das unedle Prädikat beifügen. Im letztern Falle nämlich, wo das unedle Prädikat auf die substantifische Demonstration folgt, richtet sich für jenes Prädikat die Hand so auf, dass die Finger in die Höhe stehen und die Hand-

schaale Zurückweisung andeutet. Ist aber überhaupt nur ein unedles Prädikat anzudeuten, so drehen sich Arm und Hand ganz um, wie Tab. I. fig. h. zu sehen. Verknüpft sich damit aber Spott, wird ein edles Prädikat genannt und das Gegentheil davon gemeynt, so zeigt sich erst die Demonstration ganz adjektifisch, dann aber senkt sich die Hand herabwärts, also ohne wahrhaft abzuwehren, sondern nur die Nichtbeilegung des edeln Prädikats anzudeuten. Alle adjektifische Demonstration setzt schon einen regen Grad der Empfindung für das Prädikat selbst voraus, daher wird das verschiedene Maafs des Ausstreckens und der Kraftanstrengung bei dieser Geste sehr bedeutend. So verträgt auch das Prädikat den Klimax, durch Wiederholung und durch gleichen Ausdruck der Geste an beiden Händen. Tab. VI. sind z. B. die Ausdrücke der Hände für das reine Ja und Nein zu beobachten. Denkt man sich nun, dass jemand zum zweiten Male und verstärkt, Nein sagt, so wird er mit derselben Richtung die Arme mehr ausbreiten und zugleich etwas krümmen. Sagt er dann zum dritten Male verstärkt Nein, so wirft er die Hände und Arme fast ganz zurück. Steigt er im Ja, ohne dieses, was wohl zu bemerken ist, in eine Verneinung zu verwandeln, so hebt er die Arme gebogen etwas höher und senkt die Hände mehr, und bei der dritten Bejahung legt er die Hände zusammen und macht nun mit beiden zugleich

den Akzent der Bejahung. An der Bejahung ohne Steigerung zeigt sich das Herabgesenkte, Einwilligende und ganz Geöffnete, am Nein ohne Klimax hingegen, das nicht sowohl Abwehrende, als vielmehr nach allen Seiten hin Wegweisende.

Gesten hiernächst, welche eben sowohl substantifisch als adjektifisch sind, werden zum Theil sehr malerisch, oder auch, es giebt solcher nur wenige, welche nicht malerisch sind. Eine hierher gehörige Geste würde vielleicht seyn, wenn man auf ein Grab adjektifisch deutend und substantifisch durch die Richtung den Ort bezeichnend sagt: Da, da ruht mein Freund! Hier sind die Empfindungen gegen die Idee Grab und für den Freund und auch das Grab selbst und der Freund substantifisch angedeutet worden. Malend wäre eine solche Geste vielleicht anzubringen bei den Worten in der Glocke von Schiller:

— — — — —
greift fröhlich dann zum Wanderstabe,
was Feuers Wuth ihm auch geraubt
ein süsser Trost ist ihm geblieben,
er zählt die Häupter seiner Lieben
und sieh' ihm fehlt kein theures Haupt u. s. w.

Wenn der Deklamator hierbei zu beiden Seiten, aber etwas rückwärts zugleich die Geliebten auf einen Augenblick zu fassen scheint und sich die bloſse Stellung des Wanderers giebt, so wird

dies wahrhaft malerisch sich zeigen. Malend ferner ahmt man das Wogen der Wellen, das Himmelaufschweben und dergl. mehr nach.

Dies wäre es, was ich über die Gesten als Demonstrationen zu sagen hätte. Es sind aber auch die Gesten als reine Folgen des Gemüthszustandes zu betrachten, wo sich also der Verstandes-Zweck unterordnet, wenn er gleich mitwirkt. Ein leiser Grad körperlichen Schmerzens macht, dass die Hände sich leicht, als Zeichen der Unzufriedenheit mit dem Zustande, ballen. Ein stärkerer Grad des Schmerzes macht, dass man auf die schmerzhafte Stelle deutet, ein noch heftigerer Grad, dass man sie berührt, dann hält, dann drückt. Auch aus Schmerz schlägt man Schnippchen und reibt die Finger. Das Denken überhaupt stützt gern das Haupt und zwar bald mit dem Zeige-Finger, wodurch entweder der Ort der grössern Thätigkeit beim Denken, oder angedeutet wird, dass man's noch nicht bis zum Demonstriren nach Aussen gebracht hat. Die Aufmerksamkeit insbesondere, wenn sie nicht die Arme auf dem Rücken ruhen lässt, legt den Finger an die eine Nasenwand, oder vor den Mund. Das Forschen, stützt gern das Haupt auf die Fingerknöchel, mittelst deren sie an der Hand festsitzen. Die Erinnerung, das Besinnen, und Erwägen insbesondere zeigen oft eine Geste, welche ganz mit der adjektivischen Demonstration beginnt,

dann Hand und Unterarm erhebt und dabei den Oberarm etwas streckt, so dass die Hand ohngefahr bis zur Höhe des Kinns und eine Spanne weit von ihm zu stehen kommt. Nun senkt sich die Hand, abwärts von dem Gesicht, ein wenig über, sodann öffnen sich die Finger aber so gebogen, als wollten sie etwas zwischen sich in die Handschaale nehmen und von ihr wiegen lassen, ohne ihr eigenes Gewicht hinzuzuthun. Der Zweifel dagegen hebt den Arm etwas höher, senkt die Hand mehr über und lässt die Finger sich weniger erheben, denn er will die Befürchtung ausdrücken, dass beim Abwiegen der Gegenstand von der Handschaale herabgleiten werde. Ja, in kleinen Abweichungen, die sich besser fühlen als beschreiben lassen, unterscheiden sich sogar Erinnern und Erwägen; ja, Zweifel ist sogar von der Andeutung des Vielleicht verschieden. Bei dem Gelübde, wo wir zugleich einen fremden Gegenstand auf uns beziehen, z. B. die Gottheit, bei der wir schwören, hebt sich der Arm noch höher als beim Zweifel, aber die Hand beugt sich dann etwas nach dem Gelobenden zu, und, während die übrigen Finger auf diesen zeigen, zeigt der Zeige-Finger gen Himmel (Tab. I. fig. d.) Diese Art zu Geloben und feierlich zu Beschwören ist die natürliche, andere Haltungen der Arme und Hände beim Eid sind nur konventionell. Betrachtet man Tab. I. fig. e, die Warnung, so

zeigt sich die Richtung des Armes entgegengesetzt der beim Gelübde. Die innere Seite des Armes wendet sich wie die Handschaale und drei Finger dem zu, den wir warnen, dabei neigt sich die Hand etwas auswärts über und der Zeige-Finger demonstrirt in die Höhe, als verbände er dadurch den, den wir warnen, mit dem, wovor wir warnen. Bei der Drohung hebt sich die Beziehung unserer auf den Bedroheten nicht auf, sondern schärft sich vielmehr, indem wir ihm die Kanten-Seite des Armes und der Hand bei aufgerichtetem Demonstrations-Finger zeigen. Tab. I. fig. f. Die Hand deutet an, dass wir drohend, weder substantifisch noch adjektifisch auf ihn deuten wollen. Ist die Drohung daher keine sehr ernstliche, vielleicht gar nur eine scheinbare, so senkt sich die Hand etwas mehr so, dass der Zeige-Finger mehr gegen den Bedroheten und so auch die äussere Seite der Hand gerichtet wird. Bei dem Erstaunen gehen die Arme noch höher, oft bis über das Haupt hinaus, und dennoch bleiben sie gebogen. Die Richtung bleibt die nämliche, wie bei der Warnung, nur demonstrirt der Zeige-Finger nicht, sondern alle richten sich mehr auf, bleiben aber etwas gebogen, während sich die Hände nach der innern Seite hinneigen. Das Erstaunen ist gleichsam eine umgewendete, adjektifische Demonstration, welche noch unentschieden über das Prädikat ist. Mit der Bewunderung gehen

die Arme etwas mehr zusammen, und die Hände neigen sich zur Demonstration des Adjektif durch die Wendung nach Aussen. Die falsche Bewunderung steht zwischen Erstaunen und Bewunderung und zugleich halb verneinend im Mittel, wie Tab. X. an der mittlern Gestalt, den Schmeichler darstellend, zu sehen ist. Beim Schreck findet die Richtung des Erstaunens Statt, nur strecken sich die Arme mehr und es gehen die Finger an der, abwehrend zurückgebogenen Hand mehr aus einander als beim Erstaunen überhaupt. Die Ausrufung hat die Richtung der Geste des Erstaunens, nur bedient sie sich ausschliessend im heftigsten Grade beider Arme. Die Hand selbst nimmt mehr die Wendung der Warnung, jedoch mit dem Unterschiede an, dass sie sich dem Gegenstande, welcher die Ausrufung veranlasst, zuneiget. Die Frage hingegen hat die meiste Aehnlichkeit mit der gelobenden Geste, nur steigt der Arm nicht so hoch wie bei dieser, zugleich steht der Arm fast ganz zur Seite und wendet die Hand so von dem Befragten ab, dass er nur die äussere Seite des Unterarms durch die Wendung, und wohl gar den Daumen wieder zu sehen bekommt. Man betrachte Tab. I. fig. d, und denke sich die Hand so im Drehen, dass man die äussere Seite derselben immer mehr zu sehen bekommt und mit ihr der Daumen, während sich die Hand nach der Daumen-Seite hin ein wenig überbeugt.

Das ganz gesenkte Adjektifische des reinen Ja, das gestemmte, weder Substantifische noch Adjektifische des reinen Nein ist Tab. VI. an Armen und Händen zu erkennen. Die Betheurung nun ist ein verstärktes Ja, ganz auf den Betheuernden bezogen, daher legt er die Hand auf die Brust. Tab. I. fig. g. Verabscheuung aber ist das verstärkte Nein, durch welches man etwas von sich zurückhalten will, daher schützt die Wendung des Armes und drückt zugleich das Adjektif aus (Tab. I. fig. h.) Im Spott auf das Vergangene und Nichtgegenwärtige soll das Demonstriren am gesondertsten und auch am unbestimmtesten erscheinen, daher wählt man den, sonst nicht demonstrirenden Daumen. (Tab. I. fig. i.) Im Spott auf Gegenwärtiges herrscht weder Ja noch Nein. Die Demonstration im Spott geschieht mit dem Begierde-Finger, während die Beugung des Armes das Zurückgehaltene, Hämische der Begierde zum Spott ausdrückt. (Tab. I. fig. k.)

Was die Richtungen des Armes und der Hand bewirken, zeigen folgende, oft vorkommende Gesten. Winken wir jemand, dass er zu uns komme, so empfangen Arm und Hand die Richtung des Gelobens (fig. d) und die Hand bewegt sich von dem, der kommen soll, nach dem zu, zu welchem er kommen soll. Winken wir, dass jemand weiter fortgehen soll, so findet die Richtung der Warnung Statt und die Bewegung

geht von uns zu ihm hin, der weiter gehen soll. Winken wir aber jemand unser Lebewohl zu, so haben wir die Richtung von Arm und Hand, als sollte er zu uns kommen und die Bewegung dagegen geht von uns, nach dem, sich Entfernenden hin. Aehnliches findet überhaupt Statt, wenn wir jemand in der Ferne grüssen. Bitten wir jemand um seine Freundschaft, so reichen wir die Handschaale hin, er schlägt alsdann ein und nun erst richten sich beide Hände auf die hohe Kante, die Daumen oben, so, dass keine der beiden Hände mehr die Obere zu nennen ist.

Mehrere Gesten, welche noch hierher gehören, sind früherhin geschildert worden, als von den Stellungen überhaupt die Rede war. Hieher gehört unter andern, der Ausdruck des Entsetzens, der Furcht u. s. w. Diese nochmals anzuführen würde Ueberfluss seyn. Eben so bedarf es keiner nähern Angabe der Gesten, durch welche man Prädikate andeutet, welche den Sinnen insbesondere angehören und nur bildlich auf Geistiges angewendet werden. Wie z. B. wenn man folgende einzelne Sätze mit Gesten begleitet: Er ist ein geschmeidiger, glatter Karakter! Sein Witz ist stechend! — Welches rauhe, harte Herz ihm gegenüber! Und hier, diese helle, freundliche Seele zwischen beiden! u. s. w. Allgemein bekannt ists auch, dass sich zur Umarmung die Arme nicht blofs ausbreiten, sondern

auch dadurch öffnen, dass sie die innere Seite dem zu Umarmenden zuwenden.

An den Bildungen des Alterthums nimmt man einige Gesten wahr, welche schwer zu erklären und über welche manche Muthmassungen gehegt worden sind. Man sieht z. B. an Tänzergestalten oft eine Geste, welche darin besteht, dass sich der Arm seitwärts erhebt bis über das Haupt, dann aber senkt sich die Hand im Bogen nieder und deutet auf das Haupt. Das abgemessene Rhythmische in dieser Geste ist unverkennbar und sie deutet, wie mich dünkt, nichts mehr als das naive Wohlgefallen an eigner Hoheit, Glanz und Glück, an. Er scheint nämlich die Hand im Ausdruck der Freude sich noch über das Diadem, oder über den Kranz in den Haaren zu erheben und hinab zu beiden im naiven Genuss des Schmuckes zu deuten.

Eine zweite eigenthümliche Geste zeigt sich an Apollo- und Bachus-Gestalten, welche die umgekehrte Hand auf das Haupt legen. Dass diese Geste nicht Statt findet, um nur schöne Formen des Armes zu zeigen, fühlt sich leicht; dass ferner diese Geste sonst in der Wirklichkeit nur bei Schlummernden wahrgenommen wird, ist bekannt; jetzt frägt sich: Deutet sie vielleicht einzig und allein, Unbefangenheit und Unschuld an, hergeleitet von dem unbefangenen Schlummer? So dünkt es mich. Denn dies scheint mir einfach und auf Naturbeobachtung

gegründet zu seyn, und nur so erscheint mir jene auf dem Haupte des wachenden aber noch unmannbaren Apollino, wie des Bachus ruhende bald rechte, bald linke Hand ein, dem Geiste des Alterthums angemessenes Symbol der ruhigen Unschuld zu seyn.

In Beziehung auf die oben geschilderte Art, jemand zuzuwinken, ob er weggehen oder kommen soll, zeigt sich bei den Italienern eine Verschiedenheit, welche die Geste ins Gebiet der eigentlichen Gebehrdensprache versetzt. Sie winken zum Stillstehen, mit perpendikular aufgestellter Hand und eng zusammenliegenden Fingern. Dann senken sie die Finger vorwärts und bewegen sie entweder zum Weitergehen, dem Andern zu, oder zum Kommen nach der Handschaale hinein. Beim Zuwinken des Lebewohl hingegen stimmen auch sie mit uns und wahrscheinlich mit allen Volkern überein.

Wenn man berücksichtigt, dass aus den hier angegebenen Grundrichtungen der Gestikulation die reichsten Zusammensetzungen möglich sind, so dürfte die Behauptung auch nicht zu kühn erscheinen, dass es für jeden Gesichtszug auch eine, ihm entsprechende Geste geben müsse. Beobachtet man Komiker, und im Umgang heftig leidenschaftliche Menschen, so bewährt sich diese Behauptung, denn sie beschränken gleichsam ihre Gesten auf eine Nachahmung ihres Gesichtsausdrucks. Dagegen ist auch gewiss, dass der Ge-

sichtsausdruck doch der zartesten Verschiedenheiten und weniger nachahmend, der mannichfaltigsten Beziehungen fähig ist. Die Gesichtszüge und den Gesichtsausdruck begreift man unter dem Namen Mienenspiel.

3) Vom Mienenspiel.

Die Erscheinung, dass sich im Gesicht die grösste Beweglichkeit, der meiste Ausdruck und dagegen das Hinter- und Oberhaupt durch das empfindungslose Haar am meisten geschützt und verwahrt zeigt, muss die Aufmerksamkeit des Beobachters auf sich ziehen, denn beides in dieser Erscheinung bezeichnet das Haupt als das wichtigste Glied des menschlichen Körpers, woran die feinsten und, die allgemeinste Beziehung habenden Sinneswerkzeuge verwahrt werden. Kein Thier erfreut sich einer solchen Form des Kopfes wie der Mensch. Selbst seine Waffe ruht in seiner Hand, nicht in seinen Zähnen. Kein Thier vermag das Spiel der Gesichtsmuskeln so mannichfaltig zu gestalten als der Mensch; keines verräth die Feinheit und das ruhige Verhältniss der Sinne zu einander wie der Mensch in seiner Gesichtsbildung. Kaum regt sich die Empfindung, kaum lebt der Gedanke auf, so steht er auch ins Gesicht geschrieben da, wenn er gleich daraus nicht immer in die Wortsprache des Ver-

standes übersetzt werden kann. Hierzu kommt, dass das Haupt auf sehr geschmeidigem Halse sitzt, wodurch es der mannichfaltigsten Wendungen fähig wird. Einige dieser Wendungen erzeugt nicht blofs der Gebrauch der Sinne, sondern auch der Ausdruck des Gemüths. So z. B. wirft innere Unruhe das Haupt hin und her und die Verzweiflung beobachtet hierin den grössten, entsetzlichsten Maafsstab. Das reine Ja nickt, das Nein schüttelt mit dem Haupte. Jeder Gemüthszustand giebt dem Haupte eine eigenthümliche Stellung und wohl am meisten deshalb, damit entweder das Licht die Züge des Gesichts ganz treffe oder nur halb. Aufmerksamkeit beugt das Haupt zurück, Forschung vor. Wie zart ist die Neigung zur Seite bei der naiven Freude, und wie steif dagegen steht das Haupt des Hoffärthigen aufgerichtet? Alle hämischen, tückischen Leidenschaften beugen das Haupt vor, wenden es zur Seite und bestimmen dadurch die Einwirkung des Lichts, vorzüglich auf das Auge, während man der gutmüthigen Einfalt, die sich ganz im Lichte zeigt, ein solches Verbergen ihrer Gesichtszüge und besonders ihres Auges wünschen möchte.

Betrachtet man die Theile des Hauptes, welche der Veränderung am meisten unterworfen sind und als Werkzeuge des Mienenspiels betrachtet werden müssen, so sind es folgende:

1) Die Stirn. Ihr Knochenbau zwar fest,

erlaubt dennoch der Haut darüber viele und mannichfaltige Bewegungen. Diese Haut ist verknüpft mit

2) den Augenbraunen, welche, ausgezeichnet durch das Haar, die Veränderungen und Bewegungen der Stirne nur um so sichtbarer machen.

3) Die beiden Augenlieder, von denen das obere grösser als das untere ist, sind ebenfalls der Bewegungen auf das Mannichfaltigste fähig.

4) Die Nase ist nur durch die Nasenläppchen und durch die Haut oberhalb der Nasenspitze einiger Bewegungen fähig.

5) Auch an den Schläfen ist, obgleich wenig Bewegung.

6) Sehr lebhaft sind die Bewegungen der Wange.

7) Kaum merkbar aber ist die Bewegung der Ohren.

8) Die Lippen sind durch ihre Farbe und durch mehrere Bewegungen von sehr tiefer Bedeutung.

9) Selbst Zähne und Zunge nehmen an dem mimischen Ausdruck Theil.

10) Nicht weniger auch drückt das Kinn aus, und

11) das Auge ist des Ausdrucks im höchsten Sinne fähig.

Oft ists nur die wechselnde Bewegung selbst,

welche den Ausdruck des Mienenspiels bewirkt. So macht sich das rollende Auge, das Zittern der Zähne, welches beim Zähneknirschen der Wuth Statt findet, so macht sich die Bewegung der Nasenläppchen beim Pusten des Aengstlichen, das krampfhafte Spiel der Wangen und das Lippenzittern beim Erschrockenen, so das Wogen der Augen bei dem Beschämten äusserst wichtig. So auch giebts ein flüchtiges Spiel der Zunge vor den Lippen, wenn man irgend spöttelnd auf die Geringfügigkeit eines Gegenstandes sich bezieht.

Alle Theile des Gesichts hängen zusammen und doch sind sie nicht lediglich eines sehr übereinstimmenden, sondern auch sehr verschiedenen Strebens fähig. Im Zustande der Ruhe sowohl bei der Jugend als bei dem Alter, erscheint die Stirne zwar nicht faltig, aber doch der Falten fähig. Dagegen, was die Stirn des hohen Alters so sprechend bezeichnet, ist, dass sie von der List mehr als von der Heiterkeit, also mehr durch Verstands- als Empfindungs-Richtung geglättet werden kann. Dabei spannt sich die Haut aus, als sollten die Knochen durch sie hindurch scheinen. Hierdurch wiederum wird sogar die Farbe der Stirn verändert, wird weisser und die stärkere Anspannung giebt ihr auch mehr Glanz, weshalb die Benennung: glatt, auf sie angewendet wird, und weshalb auch Dichter, tropisch, die Stirn leuch-

ten und strahlen lassen. Die Heiterkeit nimmt ausdrucksvolle Fältchen auf und, wächst sie bis zur Freude, so steigt die Stirne empor und zieht Falten, welche in der Mitte höher als zu beiden Seiten sind. Wird die Freude ganz ausgelassen, so bricht sie sogar fast weinerliche Falten in die Stirne. Beim Schreck findet das gleichmässigste Aufsteigen der Stirne Statt, beim frohen Bewundern aber gehen die Schläfe und Augenbraunen zu beiden Seiten nieder. Das Falten der Stirne lässt sich überhaupt so betrachten: Sie steigt aufwärts und zwar entweder in der Mitte wie z. B. beim Ja, oder zunächst an den beiden Schläfen, wie z. B. beim Nein. (Tab. VI.) Oder sie steigt mit scheinbarer Zerrissenheit auf wie beim Grinsen der Angst. Sie sinkt einfach herab, wobei sie nur über der Nase einige perpendikulare Falten bildet, wie z. B. beim Denken überhaupt. (Tab. V. fig. 1.) Oder sie vervielfältigt das Herabsinken durch das Bewusstseyn, dass auch nach den Schläfen hin sich die Augenbraunen zusammenziehen. Hier werden die perpendikular Falten über der Nase länger, an den Augenbraunen selbst entstehen kleine Bogenfalten und darüber macht sich die Stirne mehr hohl als faltig. Diesen Zustand bezeichnet man durch: verfinstern. So z. B. beim Grimm und Trübsinn. Drittens aber auch kann die Stirne die Falten schräg legen. Sie steigt bisweilen auf der einen Hälfte und senkt sich auf der andern. So er-

scheint z. B. die Stirne des hämischen Lauerers und jedes Bosnaften überhaupt. Man sehe z. B. (Tab. IX.) Neid und Misgunst und (Tab. X.) die lügenhaften Zustände, Schmeichelei und Scheinheiligkeit. Steigen und Sinken können noch partieller in Widerspruch gerathen. So kann die Stirne an der Nase sinken und darüber steigen, z. B. beim Misfallen am Hässlichen (Tab. IV. die vierte Gestalt.)

Da die Augenbraunen zunächst mit der Stirne verbunden sind, so haben sie manche Aeusserungen mit ihr gemein und machen diese nur um so deutlicher. Der ruhige Bogen der Augenbraunen ist bekannt. Glattet sich die Stirne, so macht sich der Bogen kleiner und strebt zur geraden Linie. Steigt die Stirne, so erweitert sich der Bogen. Zieht sich die Stirne zu beiden Seiten auf, so bilden die Augenbraunen, hoch oben, fast eine gerade Linie. Verfinstert sich die Stirne, so treten sich die Augenbraunen näher und sogar bis in dem Grade, dass ihre äussern Endpunkte viel höher zu stehen kommen als die innern, woraus nach den Schläfen hin Bogen entstehen, wie an gesenkten Stielen befestigt. Sie theilen sich aber auch bisweilen und dann steigt die eine, wenn die andere sinkt.

Durch die Augenlieder wird der Ausdruck des Auges gehoben, durch sie erscheint der Augapfel bald mehr, bald weniger bedeckt. Wie ausdrucksvoll hebt sich beim Blinzeln der List

das untere Augenlied gleichförmig empor, während beim Spötteln es nach der Nase höher gezogen wird. Durch das obere Augenlied wird das gänzliche Zublinken des Auges möglich, was man beim Spott und bei der Verachtung so oft wahrnimmt. Wie könnte der Kummer den Blick verbergen und niederschlagen, während seine Augenbraunen in die Höhe steigen, vermöchte nicht, dem entgegengesetzt, das obere Augenlied sich herabzusenken? Wie sehr kommt nicht das untere Augenlied dem bloſsen, sinnlichen Wohl- und Misbehagen zu Hülfe? Die Schläfen glätten sich wie die Stirne und, verbunden mit den Augenliedern, brechen sich da auch wiederum sehr enge Falten, die man, in reiferm Alter für bleibend erkennt und sie den Fächer nennt. Das Ohr wird beim Mienenspiel meist nur zur Mitleidenheit und am meisten zugleich durch sein Erröthen gezogen. Indess giebt es doch Personen, denen z. B. Schauder auch das Ohr bewegt. Nur zweierlei Bewegung ist die Nase möglich. Das Rümpfen bezeichnet den geistigen und physischen Ekel, weil dieser durch den Geruchssinn so leicht erregt wird; das Aufblasen und Anspannen beider Nasenläppchen aber zeigt Erhitterung an. Die Zähne wirken ebenfalls nur auf zweierlei Weise zum mimischen Ausdruck mit. Die eine gehört mehr dem Zorn und der Begierde an, dabei beissen die Zähne auf einander und die Oberlippe zieht

sich, der sich rümpfenden Nase nach. Dies wird Zähnefletschen genannt. Wird aber der Mund weit aufgerissen und werden die getrennten Zähne aus Verachtung und Ekel gezeigt, so heisst dies Zähneblecken. Durch die Zunge finden nur die niedrigsten Ausdrücke des Gemüths Statt. So z. B. das Zungenrecken der gemeinsten Verachtung mit Wuth gemischt. Die Natur im Aufleben giebt den Kindern diese Gemeinheit gern. Seltsam genug folgt die Zunge gern den Bewegungen des Auges. So z. B. wenn man rechts auf jemand mit dem Kopfe deutet und dabei mit dem rechten Auge blinkt, so drückt sich auch die Zunge gern rechts zwischen die Zähne, welche sie zu beissen scheinen. Bei der hämischen Begierde, und namentlich bei der Rachgierde legt sich die Zunge gern an die obere Zahnreihe an und drängt ihre untere Seite ein wenig aus dem Munde heraus. Das Kinn wird wichtig durch die Bewegung der Kinnbacken und für sich selbst. Wie sehr drängt sich das Kinn der Bosheit vor, wie drängt es sich beim Trotz empor und faltet sich? — Beim Laurer, der die Unterlippe auch wohl in den Mund zieht, wird das Kinn glatt, bei der Wehmuth schlaff und hängend. Weit reicher dagegen als der Ausdruck des Kinns ist der Ausdruck des Mundes. Die Unschuld öffnet ihn harmlos, der Trotz schliesst ihn. Die Verachtung fügt hierzu noch, dass sie ihn zu beiden Seiten herabzieht.

Die Verlegenheit beisst auf die eingezogene Unterlippe, Aerger und Ingrimm beissen auf die Oberlippe, Heiterkeit macht den Mund breit, Ekel zieht ihn krumm, und Begierden, wie Habsucht, Zorn und Wuth reissen ihn auf. Ein leises Spötteln spitzt den Mund, eine falsche Zierlichkeit will ihn spitzen und in die Breite ziehen zugleich; Verachtung öffnet ihn nur auf der einen Seite. Erstaunen rundet ihn bei mehrerer Oeffnung, Schreck reisst ihn auf und bildet die Mundwinkel fast zu geraden Linien. Physischer Ekel und Dummheit lassen die Unterlippe hängen. Die Lippen des Entzückten küssen selbst die Luft.

Alle diese Züge des Mundes nun werden unterstützt von den Zügen der Wange, die sich aufblasen und abgehärmt zeigen kann, und die sich hinaufzuschieben vermag, bis sich in ihr das Auge fast verbirgt, wie z. B. beim physischen Ekel. Die Wange, als die grösste Masse im Gesicht, wirkt durch ihre Form und vorzüglich durch die Verbindung, welche sie zwischen der Nase und dem Munde hervorbringt. Der Zug von der Nase herab, lächelt bald, und bald weint er, macht sich bald starr und geradlinicht beim Schreck und bei der Habsucht, macht sich breit und fest beim Trotz. Das Auge ist ohnstreitig von der tiefsten Bedeutung und das belebteste mimische Werkzeug. In ihm wohnen der zarteste wie der kräftigste Ausdruck. Es

kann schon durch seine Beweglichkeit überhaupt verschiedene, ausdrucksvolle Richtungen annehmen. Diese Richtungen sind es, welche der Zeichner insbesondere ergreift, während der Maler den Ausdruck der Farbe und des Glanzes zu Gegenständen seiner Wahl macht. Ein Auge ohne Farbe, ein ganz weisses oder ganz schwarzes oder ein ganz bleiches Auge, wie das Frettchen besitzt, ist widrig. Das heitere, ruhige Auge des Menschen hat Farbenspiel und wird von den Augenliedern so berührt, dass die Ränder des Augapfels oben und unten ein wenig bedeckt werden. Zwar behält es im Zustande der Begierde dieselbe Richtung bei, doch erweitern sich die Augenlieder, die Farbe wird lebhaft, die Pupille klein, und nun sagt man: es starrt und klotzt. Man betrachte das Klotzen der affirmatifen Begierde Tab. IX. an der Habsucht. Den Kontrast von affirmatifer und negatifer Begierde Tab. XII. an Ajax und Kassandra. Sehe dagegen das blofs Erkennende, das blofs Aufmerksame im rechten Auge der Figur Tab. VII. neben dem Schmerzgefühl des linken Auges. Sehe dann Tab. VIII. in den zwei edelsten Arten der Liebe das reine Gefühl, in der Faunliebe die Einheit von Gefühl und Begierde, und in der Eifersucht den Kampf zwischen Gefühl und Begierde. Sehe ferner sinnliches und geistiges Gefühl Tab. IV. und die höchste Wonne mit Erkenntniss vereint auf Tab. XIII.

Alle sehr innerlichen Gefühle heben das Auge entweder empor wie bei der Andacht, oder senken es nieder wie bei der Demuth. Zwischen Begierde und Gefühl streitende Zustände drängen das Auge bald in diesen, bald in jenen Winkel. Und das brechende Auge kann weder Richtung finden, noch Starrheit. Alle Gefühle erweitern die Pupille und machen das Auge entweder blass oder bleich. Begierden aber ziehen die Pupille zusammen und schärfen dadurch das Auge. Bejahende Gefühle beschatten das Auge durch das Augenlied, verneinende öffnen es, und wenn man auf die Iris Acht hat, so sieht sie beim Verneinen oft sogar äusserst bunt aus. Erschöpfung macht das Auge feucht, bleich und trüb; so sieht z. B. der Schläfrige und sieht der Dumme aus. Edle Begierden machen das Auge feucht und fest dahinter. Bei unedeln Begierden scheint das Auge trocken und brennend. Lügenhafte Zustände werden erkennbar, durch 1) den Kontrast zwischen der Richtung des Blickes und dem Maafse der Bedeckung des Auges, 2) durch den Mangel an Feuer bei Trockenheit, 3) durch zuviel Feuer beim erheuchelten Abbleichen. Es ist unmöglich alle Eigenschaften des Blickes auszusprechen, ohne ihn nicht sogleich mit dem Namen des Zustandes zu belegen, den er ausdrückt. So den sanften, den wilden, den schwankenden, den festen, den feurigen, den neblichten, den stechenden, eindringenden Blick und diesem

gegenüber den anziehenden, liebegewinnenden u. s. w. Der Blick der Zerstreutheit ferner sucht zwei Ziele, der, der Dummheit keines.

Betrachtet man nun das Gesicht überhaupt, so ist merkwürdig, dass die Züge um beide Augen allemal doppelt vorhanden sind, die Züge um den Mund aber nur einfach.

Man muss ferner die Züge der Stirne und der Augen zusammen die obern benennen, die Züge des Mundes und der Wange aber nennt man die untern. Auch ist der Unterschied zwischen rechter und linker Seite sehr sichtbar im Gesicht, wo beide Seiten nur durch die Nase getrennt sind, als unter welcher sich der Uebergang von einer in die andere Seite an dem Munde, und wo sich der Unterschied gänzlich gehoben in dem Kinn zeigt.

Verschiedene Gemüthszustände zugleich und gemischt empfunden, machen, dass die beiden Seiten mit einander kontrastiren, widersprechende Gemüthszustände aber versetzen die obern und untern Züge in Widerspruch. Mann kann z. B. auf der einen Seite des Gesichts lächeln, auf der andern weinen, man kann aber auch forschend und betäubt zugleich aussehen, dann senken sich die obern Züge nieder und die untern steigen auf, jene konzentriren sich, diese breiten sich aus.

Das Gesichterziehen, im übeln Sinne blofser Angewohnheit, ist das, wodurch aller Aus-

druck ausnehmend verdunkelt und verunedelt wird.

Allgemeine Betrachtung der ausdrucksfähigen Haupttheile in Zusammenwirkung.

Bei vollendeter That fällt die Gestikulation ganz weg und selbst das Mienenspiel ordnet sich dem Zwecke der That unter. Dagegen, wo nur Ausdruck obwaltet, befinden sich Gestikulation, Mienenspiel, Gang, Körper-Richtung u. s. w. in völligem Zusammenhang und in diesem ist Einerleiheit und Verschiedenheit des Ausdruckes, jene bei einfachem, diese bei gemischtem Gemüthszustande, durch alle Haupttheile der Gebehrdung hindurch möglich. So kann bald die Gestikulation das Mienenspiel, bald dieses jene beherrschen, das letztere z. B. findet bei den gemässigtern edlern, jenes bei den unedlern Gemüthszuständen Statt. Es kann aber auch Verschiedenheit zu Gegensätzen führen. In diesem Falle bleibt im Allgemeinen noch immer Harmonie fühlbar, wenn auch im Einzelnen Kontraste eintreten. So zeigen sich alle wahrhaft empfundenen, gegensätzlichen Zustände. Lüge aber macht jene Verschiedenheit zum wahren Widerspruch und dann scheint die Harmonie des Ganzen aufgelöst und zeigt sich nur noch an wenigen Einzelheiten. Mit dieser Rücksicht betrachte man

Selbstgefühl, Würde und Liebe als einfach, Neid, Misgunst und Eifersucht als aus Gegensätzen gemischt, Schmeichelei, Scheinheiligkeit und Heuchelei als Widersprüche. Der nur scheinbare Widerspruch z. B. in einem blofs erheuchelten Zorn, zeigt sich noch immer edel, weil die innere Wahrheit, der innere Zustand als edel aus ihm hervordringt. Wahrheit und Lüge unterscheiden sich zur Ehre der Schöpfung sehr wesentlich. Und nun, wenn schon Vermischung der gemeinschaftlich sich erhebenden Gemüthszustände Kontraste genug erregt, wieviel mehr wird das Nämliche der Fortgang des leidenschaftlichen und überhaupt zusammengesetzten Lebens thun! In diesem ists kaum möglich, dass ein Gemüthszustand sogleich ganz aus dem Gemüth und der Ausdruck des Zustandes durch einen andern, ohne eine Spur in den Mienen zurückzulassen, sollte verwischt werden können. Man denke sich einen Leicester, welcher Liebe zur Maria und Feigheit und List kämpfend in sich trägt, während die kraftigen Worte, mit denen Mortimer ihn verlässt, in ihm auch Beschämung aufregen, und nun tritt noch übrigens Elisabeth zu ihm und frägt: Wer ging da von Euch? — Da muss Verstellungskunst von den gefühlten Zuständen viel verwischen, wenn Leicester vor der scharfsichtigen Elisabeth sich ganz verbergen soll. Auf solchem Wege, in solchem Fortwirken des vorigen Zustandes auf den vor-

herrschend gegenwärtigen entstehen wahre Doppelgesichter, wahre Doppelzüge ohne Doppelhäupter.

That und Ausdruck hiernächst dürfen, wenn Ausdruck der vorwaltende Zweck ist, nicht kontrastiren, sonst entsteht Komisches. Deutet jemand mit der einen Hand an: Hinaus zum Kampfe! während die andere Hand sagt: Dass ich die Degenscheide nicht verliere! *). Betet jemand mit dem Gesicht und steht zum Tanzen bereit, so wird Wahrheit des Ausdrucks nicht erreicht. Eben dies ist die Folge, wenn dem Ausdrucke das gehörige Maafs der Kraft und Geschwindigkeit fehlt, oder wenn beides übertrieben wird. Man denke sich den Zorn einer Kleopatra und gebe ihr eine Stecknadel in die Hand, man lasse den Schwung der Keule eines Herkules gegen einen Floh gerichtet seyn; oder es schleppe ein Träger die Füsse bei sehr beweglichem Mienenspiel. Alles dies sieht lächerlich aus. Wird nicht die Behendigkeit des Neides grösser als seine Kraft, die Kraft der Habsucht grösser als ihre Behendigkeit gedacht werden müssen, um dem Ausdrucke beider Wahrheit zu geben? Form, Maafs der Kraft und der Geschwindigkeit wirken gemeinschaftlich auf die Wahrheit.

*) *Anmerkung.* Moderne Bilder und Kupferstiche enthalten häufig solche Kontraste.

Zehnte Vorlesung.

Zergliederung einiger Gesammt-Gemüths-Zustände.

Es muss dem bildenden Künstler wie dem Schauspieler darum zu thun seyn, einen Leitfaden zu empfangen, nach welchem er sich über Gesammt-Ausdruck eintretenden Falls Rechenschaft zu geben vermöge. Hierdurch gelangt er zu ideellen Darstellungen, welche personifizirte Zustände, nach dem Begriff von denselben gebildet, seyn werden.

Vor Allem muss er es dabei sich zum Bewusstseyn führen, dass der Ausdruck, je nach den hervorbringenden Ursachen entweder rein oder gemischt sey und einem der Grundvermögen der Seele ausschliessend, oder zweien oder allen gemeinschaftlich und zwar übereinstimmend oder widersprechend angehöre. Ist der Ausdruck rein, so ist er wiederum entweder einfach, oder zusammengesetzt.

Einfach heisst er wenn der Zustand auf wenigen, sehr innig verbundenen Merkmalen, oder, strenger, nur auf einem Merkmale beruht. So ist z. B. der Ausdruck des Ja und Nein, so der Ausdruck des Wohlbehagens, des Zorns. Zusammengesetzt aber wird der Ausdruck genannt, wenn Grundregungen in dem Gemüthszustande mit einander verbunden sind, deren Verbindung zu den gewöhnlichen für jenen Zustand gehören. So kann z. B. Eifersucht nicht ohne Liebe und Mistrauen entstehen. Die gemischten Zustände dagegen verbinden oft in einem Augenblicke mehrere, sehr verschiedene Zustände mit einander, je nach der Veranlassung. Für die zusammengesetzten Zustände hat auch die Sprache noch einfache Namen, wie aber sollte sie das Gebiet der Mischungen durch besondere Namen bezeichnen können? Im Allgemeinen kann auch hier lediglich von den einfachen, reinen und zusammengesetzten Zuständen geredet werden, denn wer könnte angeben, welcher Vermischung innerer Zustände, veranlasst durch aussere, der Mensch im Leben fähig sey?

Der reine Ausdruck muss zuförderst wiederum geschieden werden in rein sinnlichen und rein geistigen. Bei dem erstern wird sich der Körper als Körper da am meisten geltend machen, wo er, aus Ermüdung, der Seele wenig dient, also im Schlaf, in der Schlafrigkeit,

in der Schlaftrunkenheit und beim Nachtwandeln.

Der Schauspieler soll auf der Bühne bisweilen das Einschlafen nachahmen. Geschieht dies im Komischen, so ist die Aufgabe leicht und wird selten verfehlt. Wenn das Nämliche aber in edler Darstellung gefodert wird, so zeigen die Künstler gemeiniglich zu viel Spannung der Stellung. Es ist schwer, den Mittelweg zwischen bloßer Andeutung des Schlafenwollens und gar zu bequemer Aeusserung und Gebehrdung und Lage dessen zu treffen, der sich wirklich schlafen legt. Was hierbei am meisten zur Deutlichkeit führt, sind Beugungen der Hauptheile, z. B. der Kniee, der Arme, des Hauptes und Rückens. Auch die Schläfrigkeit und Schlaftrunkenheit sind leicht nachzuahmen. Der Schauspieler wird bei jener das Unvermögen zur Thätigkeit, bei dieser das unbewusste der Thätigkeit an den Tag legen. Um nun aber den Ausdruck des Nachtwandelns zu finden, führe er sich auch die Gegensätze Wachen und Blindseyn, zum Bewusstseyn. Er wird finden, dass der Blinde zaghaft ist und schleicht, während der Nachtwandler sehr sicher sich bewegt, nur mit öfterm Wechsel der Absicht und mit Unterbrechung, während welcher er fest zu schlafen scheint. Der Nachtwandler scheint alle Festigkeit des Ziels wie ein Wachender zu haben, wird aber

nicht in seiner Handlung unterbrochen, sondern seine Handlungen erscheinen noch vor der Vollendung wirklich geendet, das heisst, der innere Antrieb hat sich verändert.

Schon mehr auf den Geist bezieht sich der Ausdruck des Körperschmerzes, weil dieser die Seele zur Mitleidenheit zieht. Auch der leiseste Körperschmerz neigt zum Sitzen oder Liegen. Nur wenn der heftigste Grad des Schmerzes erreicht ist, jagt er auf, spannt den Körper zwecklos und macht ungeduldig. Nirgend wird man den Ausdruck des Gefühlsvermögens deutlicher und heftiger gewahr als beim Körperschmerz. Je näher der Schmerz dem Haupte, desto leidender erscheinen die untern Theile. Der Kopfschmerz drückt alles hinabwärts. Angenommen Tab. II. fig. 1, es sitze der Schmerz gleich über dem rechten Auge. Hierbei werden die Züge über dem linken Auge steigen, als flüchteten sie. Die Augen selbst sinken. Das rechte Auge ist trocken und bleich und verhüllt sich beinahe. Der Mund öffnet sich weit, damit der Athem nicht durch die Nase gehe und den Schmerz vermehre. Auf der rechten Seite, vom Auge herabwärts hängen alle Züge. Auf der andern Seite zeigt sich schon ein Grad des Unwillens, des Gegenwollens. Der Nacken streckt und beugt sich zugleich. Die Brust und der Rücken halten sich gespannt und gebeugt, weil der Instinkt verwehrt, durch Bewegung den

Schmerz zu vermehren. Die rechte Hand will der Seele zum Bewusstseyn führen, wo der Schmerz sitzt, die linke Hand aber sträubt sich gegen das Zusammensinken des Körpers.

Fig. 2. Tab. II. stellt nur das Haupt des Zahnschmerzes dar. Dieser Schmerz, wenn er z. B., wie auf dem Bilde, am rechten Augenzahn Statt findet, treibt alle Züge der Stirne und der Augen empor. Wo der Schmerz ist, spannen sich die Züge am heftigsten, gleichsam einen Gegenreiz hervorzubringen, der daher nur mit um so deutlicherm Bewusstseyn der schmerzhaften Stelle verbunden ist. Die Augen, feucht und bleich, gehen in die Höhe. Der Unwille ist weniger an der linken Seite des Mundes, als oben am linken Auge zu sehen, weil sich die linke Seite des Mundes zu furchtsam zeigt. Die Hand deutet auf die schmerzhafte Stelle. Der Athem stockt oft und die übrige Gestalt zeigt sich wie beim Kopfschmerz. Es giebt jene Lokal-Furcht der linken Seite des Mundes hier zu der Bemerkung Anlass, dass es eine Eigenthümlichkeit des Gefühlsvermögens ist, sich so sehr lokal und partiell, selbst durch die bloße Vorstellung äussern zu können, ohne Tastesinn zu werden. So fühlt man die bloße Drohung des Kitzels an der Stelle schon voraus, auf welche die Drohung gerichtet ist, und z. B. Stotternden kann man sich nützlich machen, wenn man ihnen droht, sie auf die, beim Stottern krampfhaft angespann-

ten Ziehbänder mit einer Nadel zu stechen. Sie fangen an sich dort zu fürchten und lassen das Stottern. Es ist bekannt, dass man Kindern das gedankenlose Spielen mit den Fingern am leichtesten durch Drohung, gegen die Finger gerichtet, abgewöhnen kann.

Die fünf besondern Sinne überhaupt sind nur thätig, wenn sie dem Geiste dienen. Will man daher jeden derselben personifiziren, so wird Seelen-Ausdruck in der Personifikation enthalten seyn, aber dieser darf nicht mehr und nicht weniger als das Bewusstseyn des Gebrauchenwollens des Sinnes enthalten. Hiernach sind die fünf Sinne Tab. III. entworfen. Die Stellung des Sehesinns ist die aufgerichtetste, um so weit zu reichen als möglich. Die rechte Hand schützt vor dem Uebermaafse des Lichts, die linke deutet nach dem erblickten Gegenstand, zwar mit Bestimmtheit eines Gegenstandes, aber kein Adjektif andeutend hin, denn wäre die Deutlichkeit des Adjektifs schon da, so hätte der Sinn deutliche Anschauung gewährt, er wäre alsdann nicht mehr Zweck, sondern Mittel, und der Ausdruck von Lust oder Unlust würde im Gesicht und in der Stellung nothwendig werden. Noch ists Sinn, daher hilft selbst die Stirn die geöffneten Augen bewahren. Der Mund öffnet sich, zum Zeichen der Aufmerksamkeit, welche nothwendig jedem personifizirten Sinne, nebst dem Forschen eigen ist, sich aber hier

am Mund äussert, weil dieser mit dem Sehen am wenigsten zu thun hat.

Auch der Gehörsinn will so weit reichen wie möglich, aber auch, instinktmässig, nicht den Andrang des Blutes nach dem Haupte vermehren, daher streckt sich der Kopf nach der Gegend hin, wo etwas zu hören ist, und das Ohr muss dem Gegenstande am nächsten kommen. Der Körper bleibt gebogen, wodurch das Blut im Mittelkörper zu verweilen gezwungen wird. Er steht sicher, um kein Geräusch zu machen, seine eine Hand, zunächst dem, was gehört werden soll, hält den Zeige-Finger vor den Mund und drückt diesen, um sich selbst vom Sprechen abzuhalten und zugleich andeutend: hätte er erst die Anschauung deutlich genug, um das Gehörte benennen zu können, so wäre der Sinn als solcher befriedigt und würde nur noch Mittel seyn. Die andere Hand wehrt ebenfalls irgend mögliches Geräusch ab, denn allerdings kann der Gehörsinn leichter wie jeder andere irregeführt werden. Die Augen gehen ganz in die Höhe, gleichsam um die allgemeine Mitleidenheit bei der Thätigkeit des Gehörsinns zu verrathen und nicht etwa durch Aufgreifung eines Gegenstandes die Aufmerksamkeit des Sinnes zu schwächen, denn wohl ist es wahr, dass der Sehesinn am meisten verleitet, irgend etwas zu verhören. Die Stirne geht in die Höhe und drückt, wie der offne Mund, Aufmerksamkeit

und zwar noch reiner als beim Sehesinn aus.

Der wahrhaft blinde Tastesinn ist auf der Kupfertafel auch als blind dargestellt. Der sehende Taster geht mit den Augen, wie der Hörer, in sich selbst zurück, oder schliesst das Auge und macht sich blind, um sich des Absonderns der Merkmale, welche der Sinn andeutet, bewusst zu werden. Die Stellung verräth kein Weitergehen, sondern nur Passifität. Das Haupt steht fest und zeigt durch Stirne und Mund an, dass die Aufmerksamkeit konzentrirt ist. Die Arme sind mässig gespannt, damit die Wirkung des Eindrucks auf die Nerven um so weniger dem bloßen Reize überlassen werde. An der rechten Hand tastet der Gefühls-Finger, an der linken der Zeige-Finger, beide Daumen aber erhalten die Hand nur an dem Gegenstand in gehöriger Richtung. Wenn man die gehemmte und doch unbestimmte Stellung des Hauptes und Körpers betrachtet, so zeigt sich, dass der Vitalsinn, als das Allgemeinste, durch den Tastesinn am unmittelbarsten in Anspruch genommen wird. Dem bildenden Künstler ist das Modelliren für Sehe- und Tastesinn zugleich, aber auch das Schärfen des Bewusstseyns durch den Tastesinn an Statuen und Basreliefs sehr zu empfehlen. Er erlangt dadurch zugleich viele Lebendigkeit der Phantasie.

Der Geschmackssinn ist zur Hälfte Tastesinn, nur sind Zunge und Gaumen die Werk-

zeuge; daher ists, als wenn die rechte Hand an der vierten Figur der Kupfertafel noch etwas von dem Genossenen hielte und den Geschmack mit dem Eindruck auf den Tastesinn der Finger vergliche. Auch hier muss sich der Sehesinn verbergen, und die Stirne Aufmerksamkeit verrathen, während die linke Hand instinktmässig sich auf den Magen legt, als wollte sie fühlen wie das Genossene diesem bekommen wird. Der Mund ist geschlossen, damit nicht einmal Luft den Eindruck störe. Weil es aber der Geschmackssinn nie mit unentschiedenem Eindrucke des Behagens oder Misbehagens zu thun hat, wie etwa die drei vorherigen Sinne, so mischt sich dem Ausdrucke auf der Zeichnung Lust bei. Wäre Unlust vorhanden, so würde Ekel entstehen und der Geschmackssinn seine Dienste verweigern. Engels Gutschmecker, wenn man ihn genau betrachtet, geniesst den Geruch des Weines, darum ist die Darstellung nicht rein die des Geschmackssinns. Engels Heissdurstiger dagegen vermeidet es, sich zu begiessen, was etwas Zufalliges ist, und überdies ist Heissdurst kranker Zustand.

Der Geruchssinn endlich ist es, welcher den Sehesinn, ihn wahrhaft unterdrückend, zur Mitleidenheit zieht. Der Blick wird trüb und gleichsam schlaftrunken, denn Geruch schläfert ein. Bei heftigem Geruch schwimmt sogar das Auge und geht doch in sich zurück, um nichts

für sich allein aufzufassen. Beim Niesen schliessen sich die Augen sogar. Der Mund ist beim Riechen geöffnet, denn der Geschmack unterstützt den Geruchssinn. Stirne, Achseln und Stellung drücken Aufmerksamkeit aus. Die Brust ist durch Einathmen durch die Nase ganz gefüllt, die Nasenläppchen erweitern sich beim Wohlgeruch, damit die Nase so viel einsauge als möglich. Beim Gestank verengen sich die Nasenläppchen. Auch dieser Sinn drückt durch die Richtung der Arme aus, dass er den Vitalsinn lebhaft ergreift und sich zugleich nie ohne Lust oder Unlust in merklichem Grade äussert.

Der allgemeine, Lebens- oder Vitalsinn, welcher durch Körperschmerz und durch jede Aeusserung des Gefühlsvermögens in Anspruch genommen wird und zu welchem die gesonderten Sinne zurückführen, kann nicht blofs körperlich, sondern muss auch geistig seyn. Das allgemeine, körperliche Wohlbehagen, etwa bei angenehm auf uns eindringender Luft, giebt auch einen eigenthümlichen, erheiterten Seelenzustand, und das Wohlgefallen der Seele am Schönen ist, dem entgegengesetzt, auch ein körperliches Wohlbehagen. Darum z. B. wirkt Erheiterung zur Wiederherstellung kranker Körper und, wiederum durch Stärkung des Körpers wirkt man günstig auf das zerrüttete Gemüth. Der Vitalsinn ist eigentlich die reinste, allgemeinste Aeusserung des Gefühlsvermögens, aus wel-

chem die besondern Thätigkeiten Erkennen und Begehren hervorgehen. Es kann nicht ohne Interesse seyn, das körperliche Wohlbehagen und Misbehagen im Gefühl der mässigen Wärme und des starken Frostes, und das Wohlgefallen am Schönen und Misfallen am Hässlichen Tab. IV. zu vergleichen. Die erste Figur ist das körperliche Wohlbehagen, welches sich am meisten dadurch zu erkennen giebt, dass keiner der besondern Sinne vorzüglich thätig ist. Selbst der Tastesinn ruht, aufgelöst im allgemeinen Gefühl der Lust, daher sich die Hände leise drükken, nicht betasten. Will man hierbei die Unterordnung der besondern Sinne sich noch mehr verlebendigen, so denke man das Gegentheil, denke sich, dass eben dieselbe Gestalt, sich selbst mit der einen Hand die andere kitzele. Sogleich wird der Vitalsinn zurücktreten und sich dem Tastesinn unterordnen. Die Stellung selbst des Wohlbehagens zeigt die allgemeine über alle Sinne gleich und sie verschmelzende Ausbreitung. Das Auge geniesst in sich, und selbst das untere Augenlied zeigt Genussesfülle an. Wie ganz anders ist das Blinzeln dieses Genusses gegen das Blinzeln der Pfiffigkeit? Das körperliche Misbehagen beim Frieren steht neben der ersten Gestalt. Jene zeigt völliges Hingeben in den Genuss, diese Verneinung, nur kann sie diese nicht geltend machen. Das Misbehagen beim Frieren ist stets Schmerz. Dies verräth

der Gesichtsausdruck, besonders die Stirne, das Zusammenbeissen und doch auch Blasen des Mundes. Die Stellung zeigt die allgemeine Erschütterung, aber auch das Insichzurückgehen an. Die eine Hand sucht die andere zu wärmen. Wohlbehagen und Misbehagen widersprechen sich in Allem, daher erscheint das erstere auch jung, das zweite alt. Nun verfolge man an den Einzelheiten, was in Beziehung auf Gefühl überhaupt gesagt worden ist.

Neben dem körperlichen Wohl- und Misbehagen stehen das geistige Wohl- und Misgefallen. Das Geistige zum Sinnlichen wird sich in den Gegensätzen deutlich genug zu erkennen geben. Die wichtigsten Merkmale sind ohngefähr diese: 1) Das Geistige knüpft sich an den Vitalsinn mit bestimmterer Richtung als das blofs Körperliche an, daher wird ein oder der andere Sinn bei geistiger Lust oder Unlust vorzugsweise thätig. 2) Die Beugungen des Körpers zeigen ihn beim Ausdruck des Geistigen weit mehr als Mittel, daher veredeln sich die Formen. 3) Das Leben selbst erscheint im geistigen Ausdruck durchdrungener und wirkt daher auch mehr nach Aussen. Man vergleiche in Rücksicht dieser drei Merkmale die Augen des körperlichen Wohlbehagens und des Wohlgefallens am Schönen, dann an dem körperlichen Misbehagen gegen den Blick des Misfallens am Hässlichen. Hierauf sehe man die grössere Leichtigkeit

in den Stellungen der zwei geistigen Gefühlszustände, gegenüber den zwei körperlichen. Dann sehe man das, ungeachtet der Jugend doch mehr Krystallische in den Zügen der sinnlichen Gefühle, gegen die geistigen, denn allerdings, je geistiger der Ausdruck wird, dies wäre das vierte Merkmal, desto weniger zeigt sich das stereometrische der Formen. Der sinnliche Ausdruck bleibt zum geistigen in dem Verhältniss der Architektur zur Landschaft, oder der Landschaft zum historischen Bild überhaupt.

Aller Ausdruck scheint zu weichen in der Darstellung der Ohnmacht und des Todes. Dem Maler darf man hier nur eine verneinende Regel geben: Er richte sich nicht nach dem Theater! Es ist unglaublich, welcher Extreme sich das Theater bei Darstellungen der Ohnmacht und des Todes zu Schulden kommen lässt. Auf französischen Bühnen sieht man nur skizzirte Ohnmachten. Der Kopf wird ein wenig gesenkt, man lehnt sich an den Nachbar an und bleibt fest auf den Füssen stehen. Auf teutschen Bühnen hingegen nimmt man sich Zeit, man taumelt erst lange bis zu einem Stuhle, dann aber kommts zu einer recht schlaffen, tiefen Ohnmacht und, gilts dem Sterben, so machen Schauspieler gern erst etliche gefährliche und doch nicht natürliche Wendungen, dann folgt ein wilder Sturz und nun gehts mit einigen Zuckungen zu Ende. Schauspielerinnen hier-

nächst geben sich gern, ehe sie als todt erscheinen, eine nicht sowohl zierliche als herkömmliche Leichenlage mit dicht an einander liegenden Füssen. Tod und Ohnmacht sollen schicklicher Weise auf der Bühne nicht zu lange aufhalten und nicht übermässig und schrecklich ausgeführt werden, aber man soll auch nicht Spiel mit Spielerei verwechseln. Die meisten Künstler versäumen bei der Ohnmacht zu berücksichtigen, mit welchem Gefühl ihr Erwachen verbunden seyn soll. Da man den Tod auf der Bühne nur durch gänzliche Schlaffheit der Glieder bezeichnen kann, so muss man der Ohnmacht nothwendig etwas mehr Halt des Körpers geben, wenn auch Kopf, Arme und Füsse Erschlaffung zeigen.

Schon in der Vergleichung des geistigen Wohl- und Misgefallens zum sinnlichen Wohl- und Misbehagen stand geistiges dem sinnlichen Gefühl gegenüber und zwar, wie jedes den Gesammt-Ausdruck einer Gestalt bildet. Jetzt, mit den höhern Aeusserungen des Erkenntnissvermögens wird aller Ausdruck selbst immer geistiger. Tab. V. zeigt die Köpfe der verschiedenen Arten des Denkens, und wenn dabei die Schilderung der ganzen Gestalt berücksichtigt wird, so hoffe ich, soll man sich die Gestalten leicht hinzu denken, die Uebereinstimmung zwischen Kopf und Gestalt leicht ausfinden können. Denken nöthigt den Körper entweder zum ruhigen Stand,

oder zum Sitzen und sogar zum Liegen, damit keine unwillkührliche Thätigkeit des Körpers die Seele störe. Die bloſse Aufmerksamkeit beugt Körper und Kopf zurück, und die Züge des Gesichts öffnen sich. Menschen, die wohl aufmerken, breiten gern sogar die Arme aus und legen sie irgendwo auf. Dabei strecken sie auch die Beine gerade aus. Beim Forschen tritt das Entgegengesetzte ein. Da beugen sich Körper und Kopf vor, die Beine machen sich krumm und ziehen sich gern z. B. unter den Stuhl. Die Gesichtszüge konzentriren sich. Dem Forschen an sich gehört Fig. 1. an. Der Zeige-Finger stützt die Stirne, den Gedanken gleichsam vertiefend, den Eindruck inniger zu machen. Der Mund öffnet sich, damit selbst der Athemzug nicht störe, das Auge ist im Betrachten verloren und zwar mit geschärftem, sonderndem Blicke, welcher den Theil mehr betrachtet als das Ganze. Die Augenbraunen falten sich, damit das Licht die Augen nicht störe und bezeichnen zugleich den Ernst des Denkens. Der Hals dehnt sich, ohne sich begierig zu strecken. Die andere Hand wird sich bald bestätigend, bald zweifelnd, bald verneinend erweisen.

Das spekulatife Denken Fig. 2. hat seinen Gegenstand ganz in sich selbst. Aeussere Anschauung kann diesem Denken nicht fruchten, daher verschmelzen in ihm Aufmerksamkeit und Forschung in Eins. Die Augen wenden sich

empor, ohne etwas Aeusseres aufzufassen. Die Hand stützt das seitwärts geneigte Haupt und der Ernst nimmt einen höhern Grad an. Der Körper beugt sich zurück. Die Züge spannen sich; die schärfere Sonderung andeutend. Alle übrigen Merkmale bleiben wie bei Fig. 1.

Beim dichtenden Denken, beim Denken durch Phantasie ist der Ausdruck mehr Aufmerksamkeit als Forschung. Vor dem geöffneten, keinen Schutz suchendem Auge des Dichters leben und weben Gestalten, durch welche das Herz sich beglückt fühlt. Der Dichter fühlt, er geniesst das, was die Phantasie ihm schafft, und dies giebt ihm den Ausdruck des Gefühls zum Ausdruck des Denkens im Auge wie am Munde. Auch er sucht seine ideellen Bilder oben, damit das bunte Nebenihm sich nicht dazwischen dränge. Der komische und satyrische Dichter wird sich unbewusst auch wohl am Ohr, an der Wange, am Haar festhalten und mit diesen spielen. Die linke Hand drückt beim phantasiereichen Denken gemeiniglich Bewunderung aus. Ueberhaupt wird der phantasiereiche Denker oft unruhig umhergehen, bald diese, bald jene Lage, bald diesen, bald jenen Sitz wählen.

Eine andere Art des Denkens muss man vergleichendes Denken nennen. Es erklärt nicht wie das forschende, sondern es scheidet nur, es wählt aus. Im höchsten Grade wird es Grübelei genannt. Es entsteht leicht, sobald man

sich dem Gebiete der Wahrscheinlichkeit zuwendet und dieser, durch Vergleichung, einen solchen Grad zu geben sucht, dass sie für Wahrheit gelten kann. Solches Denken findet sich beim Historiker. Bei dem Kampf gegen das, was sich nicht zum Beweis der Wahrscheinlichkeit vereinigen will, entsteht zugleich ein Eigensinn, der also einen Grad der Unlust erzeugt, erkennbar Fig. 3, an der Stirne, am Mund und Kinn und an dem, aus Daumen und Zeige-Finger gebildeten Ring, wodurch das Unbeugsame des Gegenstandes angedeutet wird. Die Züge gehen in die Höhe, während der Blick sinkt. Der Hals drückt sich. Die andere Hand giebt Mehrheit der Merkmale am Gegenstand und Zweifel zugleich zu erkennen. Der Rücken wird sehr krumm und die Füsse gehen heftig unter dem Sitz zurück, oder legen sich übereinander.

Gründet sich das Denken mehr auf das Vorhersehungsvermögen, wie z. B. beim Politiker, beziehen sich die Vergleichungen der Gegenstände auf Wahrscheinlichkeit und Mittel, hier der Begegnung, dort der Begünstigung, erstreckt sich dies alles auf wirkliches Leben mit Menschen, so verwandelt sich der Eigensinn in Trotz. Trotz aber sieht die eigene Pein für einen Bürgen der eignen Kraft an, daher Fig. 5. auf den Mittel-Finger, als den Spott- und Begierde-Finger beisst. Der Blick des Politikers

sucht den Horizont, denn er hats mit Menschen zu thun, oder geht, wie auf dem Bilde, nur lauschend empor. Sein Körper neigt sich zur Seite und das eine Knie schaukelt das andere. Alles Uebrige bleibt wie bei dem Denken überhaupt.

Man betrachte diese verschiedenen Arten des Denkens und noch einmal Tab. V., um zu sehen, dass

1) alle 5 Köpfchen nur Denken ausdrücken,

2) dass dabei die Stirnen sich vorzüglich bedeutend machen, und

3) vergleiche den Ausdruck der Augen insbesondere.

Es kann hier nicht Zweck seyn, alle reingeistigen, einfachen Zustände anzugeben, sondern es kommt nur darauf an, zu zeigen, nach welchen Grund-Richtungen der Künstler, vorkommenden Falls, zu unterscheiden hat.

In den Arten des Denkens zeigte sich das Erkenntnissvermögen am thätigsten. Die höchste Aeusserung nun des Begehrungsvermögens heisst Wille. Es wird also zunächst zu entwickeln seyn der bejahende, und verneinende Wille, das reine Ja und Nein. Beide sind Tab. VI. dargestellt. Die Stellung des Ja geht kaum merklich zu, die des Nein kaum merklich gegen. Aber das Ja öffnet, das Nein verschliesst. Im Ja werden die Züge lang, im Nein breit. Im Ja macht die Einheit sich eben so deutlich im Blick und in der Richtung beider Hände, als im Nein das

nicht blos gedoppelte, sondern nach verschiedener Gegend gerichtete Wegweisen der Hände den kämpfenden Zustand der Seele ausdrückt. Die Schultern des Nein gehen, gegen den Gegenstand sich setzend, in die Höhe, während die Schultern des Ja sich vorneigen. Im Ja ist an sich schon weniger Spannung als im Nein, daher ein Ja mit dem Zorn der Entgegnung auf ein Nein, nur noch als Wort ein Ja, im Ausdruck aber ein wahrhaftes Nein ist und es daher eben so gut wäre, wenn beide Zankenden sich Nein, zuriefen. Dem entgegengesetzt giebts auch ein Nein, welches es nicht mehr als Ausdruck, sondern nur als Wort ist. In der Andeutung der Hände beim Ja und Nein liegt durchaus kein, auf einen Gegenstand bezogenes Prädikat, und das ist wichtig. Aber auch auf ein Subjekt ausserhalb beziehen sich die Hände nicht, sondern eben deshalb um so mehr auf die reinen Begriffe der Bejahung und Verneinung selbst. Dazu kommt das Gelüftetere in der Stellung des Nein ohne Leichtigkeit zu seyn, und das Leichtere und Feste zugleich im Ja.

Bei den reinen Gemüthszuständen, welche dem geistigen Gefühl entkeimen, zeigt sich vor Allem wiederum alles, was Gefühl überhaupt bezeichnet, und es kommt darauf an, die Lüge von der Wahrheit zu unterscheiden, weil aber dies auch Anwendung auf gemischte Zustände

überhaupt erleidet, so sey es erlaubt, von diesen noch Einiges zuvor zu sagen. —

Die Mischung kann nur von zweierlei Haupt-Art seyn.

1) Sie kann bestehen aus einem, wie man ihn nennt, rein körperlichen Zustande und einem rein geistigen.

2) Aus mehrern geistigen Zuständen, und dies zwar wiederum

a) als übereinstimmend,

b) als sich widersprechend.

Wenn sich Aufmerksamkeit, oder wenn sich Forschung und Körperschmerz vereinigt zeigen, so gehört der mimische Ausdruck zur ersten Haupt-Art.

Wie oft wird Körperschmerz um eines Seelenzustandes willen vergessen. Der Soldat vergisst in der Kampfeswuth seine Wunden, der Gelehrte im Nachdenken seinen Zahnschmerz. Tab. VII. stellt eine Gestalt dar, in welcher Aufmerksamkeit und Körperschmerz zugleich, also ein, rein dem Erkenntniss und ein dem Gefühlsvermögen zugehöriger Zustand gemischt, ausgedrückt sind. Die Stellung des Kopfes ist durchdrungen von beiden Zuständen, die Richtung desselben insbesondere aber gehört der Aufmerksamkeit an, denn diese setzt eine äussere Veranlassung voraus; die Lage des Körpers dagegen rührt vom Schmerz her. Ganz würden Schmerz und Aufmerksamkeit sich durchdringen, wenn

die letztere auf den Körperschmerz selbst gerichtet wäre, welcher durch einen Dorn im Fusse hervorgebracht wird. Im letztern Falle würde eine, einer bekannten Antike sehr ähnliche Gestalt entstehen, deren Aufmerksamkeit ganz auf den Dorn gerichtet ist, den der Jüngling sich aus dem Fusse zieht. Tab. VII. dagegen ist die Aufmerksamkeit auf etwas Anderes gerichtet, daher ist der Ausdruck der Gestalt überhaupt im Streit und theilt sich. Das rechte Auge merkt auf, das linke drückt mehr Schmerz aus. Es ergreift Aufmerksamkeit mehr die rechte Seite des Gesichts, Schmerz die linke, weil der Gegenstand, welcher die Aufmerksamkeit erregt, zur rechten Seite sich befindet. Wenn man das Gesicht getheilt betrachtet, so erscheints bei diesem getheilten Ausdruck als ein Doppelgesicht. Der rechte Arm stützt den Körper der Aufmerksamkeit wegen, der linke berührt mitfühlend die schmerzhafte Stelle am Fuss. Beide Arme zeigen daher verschiedenen Grad der Anspannung. Das rechte Bein ist das schmerzhafte und daher schlaff, während das linke den übrigen Körper zur Aufmerksamkeit zu spannen sucht.

Besteht hiernächst die Mischung der Zustände nur aus Gemüthszuständen, so können diese übereinstimmen oder sich widersprechen.

Auf Tab. VIII. stehen in der Mitte zwei jugendliche Gestalten. Die zur Rechten ist der Ausdruck der reinen Liebe und des Wohlwol-

lens ohne alles Verlangen nach Gegenliebe. Recht eigentlich Eros der Alten. Seine Stellung, die Richtung seiner Arme, sein Blick und Gesichtsausdruck, alles ist einfaches Gefühl der Liebe, welche sich nur giebt. Neben ihm zur Linken steht Anteros, oder die Gegenliebe, die aufnehmende Liebe. Auch hier zeigt sich einfaches Gefühl, welches sich aber nicht konzentrirt um aufgenommen zu werden, sondern sich öffnet um zu empfangen. Mischt sich darein die sinnliche Begierde, so entsteht die Faun- oder Geschlechts-Liebe. Daraus entsteht die Gestalt dem Anteros zur Rechten. Neigt sich die Stellung des Eros ganz hin, so zeigt die des Anteros mehr das Gegen und die Faungestalt hält das Mittel aus beiden Richtungen. Eine eben solche Einheit verräth die Richtung seiner Arme und sein Ausdruck im Auge ist eben sowohl Gefühl als Begierde, wenn man Richtung der Arme und Ausdruck der Augen im Faun, Eros und Anteros vergleicht. Im Faun sind Gefühl und Begierde übereinstimmend, dagegen widersprechen sie sich in der Eifersucht, abgebildet durch die Gestalt zur Linken des Eros. Ist die Geste des Eros reines Substantif, die des Anteros Adjektif, die des Faun die Einheit aus beiden, so verschwindet alles Dreies aus der Eifersucht, denn sie ist aus den Widersprüchen Liebe und Mistrauen gemischt, und die linke Hand drückt daher ein halbes, ein fragendes Ja, die linke ein fragendes

Nein aus, wenn man die Hände mit denen Tab. VI. vergleicht. Die Richtung des Kopfes, das wenige Zuneigen des Unterkörpers, das wenige Wegneigen des Oberkörpers entstehen aus dem Kampfe beider Gemüthszustände und thun die Natur der Liebe und des Mistrauens unzweifelhaft, in deren Innerstem, dar. Herrschte wahre Liebe vor, so würde das linke Auge, als dem begehrten Gegenstande näher, sie ausdrücken, so aber zeigt sich das linke Auge mistrauend und die linke Hand fragend, während das linke Bein am festesten steht, der mehrern Annäherung vorzubeugen. Vergleicht man die beiden jugendlichen Gestalten zu den beiden ältern, so werden sich jene als zugleich rein geistige Ausdrücke, diese mehr als sinnliche zeigen. Jene bestehen ohne alle Beziehung auf Geschlecht, darum unterscheiden sich Eros und Anteros in der Antike sehr wesentlich von Amor und Psyche, und diese viere wiederum von Bachus und Ariadne, diese insgesammt wiederum von Faun und Nymphe, und endlich diese insgesammt von Hermaphrodite.

Liebe und Eifersucht auf Tab. VIII. entstammen vorherrschend dem Gefühlsvermögen und sind Zustände der Wahrheit. Tab. IX. hingegen stellt zwar Zustände der Wahrheit, und theils einfache, theils gemischte aber bösartige Gemüthszustände dar, welche aus dem Begehrungsvermögen hervorgehen. Die

erste Gestalt, von der Linken zur Rechten das Blatt betrachtet, wie man Teutsch zu lesen pflegt, ist die personifizirte Habsucht. Die Sucht Alles haben zu wollen. In ihrer höchsten Potenz vergisst sie in jedem Moment, was sie hat, um nur zu erlangen, was sie nicht hat. Ganz gleich, ob ausser ihr jemand auch besitzt oder nicht, kennt sie nur das Eine, dass sie besitzen will. Sie ist daher im steten, gestrecktesten Aufgreifen befangen. Das begierdevoll hervortretende Auge, der begierige Mund, die gespreizten Finger wollen Alles nehmen. Alles, was die Habsucht zu greifen sucht, ist ihr in diesem Augenblicke das Liebste. Ganz anders wärs, wenn Furcht vor Verlust sie triebe. Man denke sich z. B. einen Vater, der, wie auf dem Bilde die Habsucht, stürzte und zwar seinem Kinde zu Hülfe, das er vielleicht im Ertrinken sähe. Hier würde Gefühl die Oberherrschaft bekommen, Mund und Stirne würden sich nicht breit, sondern lang machen, die Arme würden sich richten, wie in der Faunliebe, aber strecken wie bei der Habsucht.

Neben der Habsucht steht der personifizirte Geiz, dieser Kettenhund der Leidenschaften, der nur nicht hergeben will, was er hat. Er verlangt nicht wie die Habsucht, er verweigert nur. Beissend vertheidigt er seine Habe. Seine Besitzbegierde ist also schon mit Gefühl der Furcht vermischt. Dies wendet seinen Kör-

per, zieht ihn in sich zusammen und mischt sein Auge aus Begierde und Gefühl. Seine Finger halten nur fest, seine Schultern wie seine Beine verneinen.

Neben dem Geiz steht der luchsäugige Neid. Die Begierde, nur das zu besitzen, was und weil es ein Anderer besitzt, wird in ihm gefesselt von der Furcht des Widerstandes. Die Hände möchten packen aber wagen es nicht. Das linke Auge lauert, das rechte begehrt. Der Mund begehrt mit der Oberlippe, die Unterlippe fürchtet. Furcht und Begierde im Kampf geben der Gestalt die Stellung zur Seite, doch herrscht die Begierde vor, daher ist die Wendung weniger das Weg, als beim Geiz, bei dem die Furcht herrschender sich äussert. Das linke Bein ist vorgetreten, stemmt sich aber gegen das weiter Vortreten. Der Hals duckt sich und die Achseln gehen verbergend in die Höhe.

Neben dem Neid steht die ganz unwürdige Misgunst. Sie, dieser Unwille über Glück überhaupt, kann auch als eine Nachbarin der Schadenfreude gedacht werden. Misgunst gönnt keinem, sich selbst nicht einmal. Sie ist das eigentlich nur vernichtende Prinzip. Hass und Trotz sind in ihr vereint. Trotzig ist ihr Mund, und trotzig berühren sich ihre Kniee. Ihre Hände wollen nur zerstören des Nachbars Gut, nicht es selbst besitzen. In der Misgunst zeigen sich Begierde und Gefühl immer mehr

zugleich, daher findet sich auch in beiden Augen mehr Ausdruck der Unterdrückung als im Neid. Die Misgunst scheut sich weniger, aber fürchtet mehr als der Neid, daher steht sie weniger zur Seite gerichtet. Hass zieht auf der einen Seite die Züge um den Mund in die Höhe, Verachtung drückt sie auf der andern nieder. Trotz presst das Kinn empor. Der linke Arm entfernt vom misgegonnten Gegenstand, der rechte aber sperrt sich zum Zerstören.

Im wirklichen Leben erscheinen die vier Leidenschaften, Habsucht, Geiz, Neid und Misgunst selten gesondert, aber jede derselben kann als personifizirt und aus sich selbst hervor objektivirt gedacht werden und gehört dann zu den wahrheitsvollen Gemüthszuständen, deren Gegensatz die lügenhaften Zustände sind. Der Wahrheit ist überall das Maafs der Kraftanstrengung, oder der Erschlaffung das Wichtigere, und das, den Ausdruck Durchdringende; bei der Lüge aber ists die Richtung der ausdrückenden Theile. Man vergleiche Tab. VIII. und IX. in dieser Rücksicht mit Tab. X. Die Ausdrücke der Liebe haben wenige Spannung und doch durchdringt diese die Richtungen der Körpertheile wahrhaft, zeigt sich als das Herrschende. Eben dies ist Tab. IX der Fall. Dagegen bei der Scheinheiligkeit, Schmeichelei und Heuchelei ist die Richtung, welche die ausdrückenden

Theile annehmen, das Durchdringende, und die Kraft lauert dahinter als diejenige Wahrheit, welche zu verbergen der Zweck der Lüge ist. Dies ists denn auch, was das Wesen aller Aftergrazie ausmacht und warum, umgekehrt, die Aftergrazie eine Lügnerin genannt werden kann.

Man sehe an der Scheinheiligkeit, die nicht bittenden und doch durch die Richtung betenden Hände, welche, um heftig aufzufallen, sich neben das Gesicht legen, in welchem das linke Auge gar sehr die bloße Eitelkeit verräth. Die Kniee beugen sich nicht demüthig, aber die Achseln geben sich als schwer leidend zu erkennen. Der Mund spottelt und bittet zugleich. Wie das rechte Auge sich öffnet, verbirgt sich das linke.

Die wahre Schmeichelei stellt sich selbst hoch, aber den Geschmeichelten über sich, wodurch sie sich vom Kriecher und Speichellecker, der selbst dem, vor welchem er sich beugt, lästig und verächtlich wird, unterscheidet. Die Bewunderung des Schmeichlers beugt seinen Oberkörper zurück, weist aber alle Prädikate, die sie beilegt, nur halb verneinend dem Geschmeichelten zu, denn wahre Bewunderung demonstrirt adjektivisch. Aus eben diesem Grunde wendet sich der Kopf der Schmeichelei zur Seite, das Haupt der wahren Bewunderung neigt sich zu. Der linke Fuss scheint zu stemmen und doch

ists mehr der rechte, welcher trägt und stemmt. Der Mund auf der linken Seite lachelt, auf der rechten bleibt er höhnend.

Die Heuchelei endlich, welche sich selbst für gut, für das Beste ausgeben möchte, trotz des Bewusstseyns der Schuld, nimmt durch die doppelte Betheurung der Hande alle Betheurung hinweg und um so mehr, weil sich die Elbogen und Achseln verneinend heben. Ihr Kopf will bejahend nicken und wendet sich doch verneinend. Die Beine stehen fest, aber der Leib ist in schwankender Richtung. Augen und Mund verbergen trotzend das Innere, während die Betheurung doch das ganze Herz aufdecken soll. Der Blick, besonders im linken Auge forscht, während der Blick des rechten Auges Ohnmacht ausdrückt. Der Zug der rechten Augenbraune und der Stirne verrathen den Zweifel, ob die Täuschung gelingen werde.

Diese Angabe der Analysirung der Gemüthszustände, für den Künstler dünken mich konsequent und dürften einigen Vorzug vor der Analyse haben, welche der, sonst unvergessliche Engel in gleicher Absicht angestellt hat. Seine Abtheilung in absichtliche, nachahmende und unwillkührliche Gesten diente seiner nachmaligen Betrachtung der Gemüthszustände nicht wirklich zur Grundlage, sondern diese begann er nach bei weitem mehr äusserlicher und zufälliger

Rücksicht mit den Gegensätzen Ruhe und Interesse, und nannte das letztere wiederum bald mehr Interesse des Kopfes, bald mehr Interesse des Herzens. Hier empfand er eigentlich das Bedürfniss, zu den Grundvermögen der Seele zurückzugehen und auf sie die Modulationen der Affirmatife und Negatife, der Wahrheit und der Lüge anzuwenden, allein er gelangte nicht dazu, sondern vermengte die Grundvermögen zu oft, gelangte bald in die physiologische, bald in die pathologische Seelenlehre, und hieraus folgte, dass er nur einzelne, karakteristische Merkmale irgend eines Zustandes auffasste, keinen Gemüthszustand nach allen Richtungen angab und um so weniger die Merkmale systematisch ordnete.

Um hier dem darstellenden Künstler Stoff zum Nachdenken zu geben, will ich mehrere Darstellungen mit rein physiologisch-psychologischer Beziehung angeben, welche ich vormals selbst, nach kurzer Aufzählung der wesentlichen Merkmale darstellte.

1) Schreck ist die unangenehme Ueberraschung, aus Aufmerksamkeit, Gegenwehr und Betäubung gebildet; Zaghaftigkeit geht dem Ziele entgegen, konzentrirt sich und besieht die überstandene Gefahr; Furcht flieht; Angst weifs nicht mehr, wohin sie fliehen soll, denn sie glaubt überall Gefahr zu sehen; Verzweiflung weifs, dass keine Rettung möglich ist.

2) Verschlossenheit verräth das Nichtmittheilen wollen, Plauderhaftigkeit das Nichtverschweigen können.

3) Neugierde möchte Alles sehen und hören; Geheimnisskrämerei wähnt hinter Allem etwas Wichtiges zu finden; Ueberklugheit meynt, auch das Tiefste und Neueste schon längst gewusst zu haben.

4) Eitelkeit gefällt sich selbst, wenn sie Andern gefällt. Schlumpigkeit gefällt sich selbst, wenn sie Andern misfällt.

5) Die Neuerungssucht will stets neu, der Pedantismus stets veraltet seyn.

6) Unbefangenheit erwartet nie und ist bereit zum Empfangen, Befangenheit erwartet stets und ist doch zum Empfangen nie bereit.

7) Ahnenstolz setzt sich über Andere blind empor, Geldstolz wägt sich höher als Andere, Gelehrtenstolz bemitleidet, Bauernstolz zeigt sich in sich selbst satt.

8) Zweifel ist Ungewissheit zur Bejahung; Unglaube ist das gewisse Nein bei ungewissem Gegenstande; Möglichkeit ist Ungewissheit der Verneinung; Ahnung ist Bejahung bei der Möglichkeit des Objekts; Hoffnung ist Bejahung bei der Wirklichkeit des Objekts; Glaube ist Bejahung bei klarer Anschauung; Ueberzeugung ist Bejahung bei vollkommen deutlicher Anschauung.

Diese achte Aufgabe lässt sich auch in ihren Uebergängen pantomimisch darstellen.

9) Jetzt noch einige, deren Erklärung der Künstler selbst versuchen möge:

a) Selbstgefühl und Würde. b) Wehmuth, Demuth, Muth. c) Beharrlichkeit und Wankelmuth, Trotz und Flatterhaftigkeit. d) Schlichtheit, Freimüthigkeit und Grobheit. e) Groll und Heimtückischkeit, Zorn und Wuth. f) Schamhaftigkeit, Verlegenheit, Beschämung, Demüthigung, Kränkung. g) Verdacht, Mistrauen und Argwohn. h) Weichherzigkeit und Grausamkeit. i) Leichtsinn und Kummer. k) Lüsternheit und Ueppigkeit. l) Schadenfreude, Spott, Hohn, Witzelei. m) Kleinmuth und Grosmuth. n) Blödigkeit und Frechheit. o) Scheinbarer Hass, scheinbare Liebe. p) Mehrere der obigen Zustände nur zum Schein.

Es wird der Uebung des darstellenden Künstlers aber auch nützen, wenn er einzelne Gemüthszustände in ihren verschiedenen Beugungen pantomimisch zu personifiziren versucht. In dieser Rücksicht wählte ich unter andern folgende: 1) Die Gewissensangst, 2) den Aberglauben, 3) die Eifersucht, 4) die Neugierde, die Hypochondrie, 6) die Ueberklugheit.

Eine pathologische Mimik kann dem Künst-

ler wenig fruchten und sie ist um so schwerer zu ergründen, je mehr die Erscheinungen der kranken Seele speziell zu seyn pflegen. Dafür gnüge also hier nur folgende kurze und allgemeine Angabe. Die Zerstreutheit hat nur doppelte Richtung des Wollens, sowohl angewendet auf Erkennen, oder Fühlen, oder wiederum Begehren selbst im allgemeinen Sinne. Beim Erkennen heisst sie Zerstreutheit im engern Sinne. Beim Gefühl gebrochenes Gefühl. So ist nach dem Sprichwort: Lachen und Weinen in einem Sack, Zerstreutheit des Gefühls. Beim Begehren heisst sie Unentschlossenheit. Der Zerstreute will hierhin und auch dorthin hören oder sehen, will zweierlei zugleich thun, zweierlei zugleich geniessen und erkennen. Sie ist eben die Verkehrtheit, dass das Wollen sich zwar überordnet dem Erkennen, Fühlen und Begehren, und sich verdunkelt durch Duplizität des Gegenstandes. Man sieht an gemeinen Leuten oft die lächerlichsten Erscheinungen. Sie empfangen mit der einen Hand Almosen und jucken sich zugleich den Rücken, singen ihr Morgenlied und essen dazwischen. Leicht verlegene Menschen sind auch gern zerstreut. Sie nehmen hier Thee und machen dorthin eine Verbeugung, bitten hier um Verzeihung und treten dort auf die Füsse, wollen jetzt dem einen ein Kompliment machen, mitten darin wenden sie die Begrüssung einem Andern zu. Die Zerstreutheit

geht daher in Richtung und Ausdruck aus einander, ohne Ja oder Nein zu seyn. Sie unterscheidet sich von der Geistesabwesenheit dadurch, dass diese gerade die Folge der Vertiefung in einen Gegenstand ist, daher zeigt sie sich beim Denker und Dichter am meisten. Dummheit ist das reingeistige Unvermögen, insbesondere in Rücksicht auf das Erkenntnissvermögen, oft mit heftiger, undeutlicher Begierde verbunden. Fühllosigkeit ist Unvermögen des Gefühls insbesondere, oft sogar mit scharfem Erkennen verbunden. Selbstverachtung ist Stumpfheit des Begehrungsvermögens, doch zeigt sich diese selten ohne Dummheit und Fühllosigkeit. Blödsinn ist geistiges Vermögen, unterdrückt durch körperliche Uebermasse. Irrsinn ist rastloses Umherschweifen von Idee zu Idee, ohne die Kraft irgend eine derselben festzuhalten. Wahnsinn ist Unvermögen sich von einer Idee loszureissen, verbunden mit dem steten Kampfe mit der Idee. Melancholie beharrt auf der Vergleichung zweier falschen Ideen, Trübsinn leidet unter dem Drucke allgemeinen Gefühls so sehr, dass eine bestimmte Idee und Vorstellung selbst vom eigenen Leiden nicht aufleben kann.

Vergleichung der Mimik und Deklamation in einzelnen Theilen.

Auch in der Mimik, wenn von der Natur

des Ausdrucks die Rede ist, giebt es Grundhaltungen, die man pathetisch und nichtpathetisch nennen kann. So lange nichts ungewöhnlich befeuert, so lange man sich im Zustande glücklicher Heiterkeit befindet, mässigt sich dieser mimische Ausdruck und die Geselligkeit selbst trägt dazu bei, ihn nicht zu heftig werden zu lassen. Der Umgang mit Andern setzt Mässigung unserer selbst voraus und erzeugt eine mimische Mittelhaltung. Ganz anders zeigt sich die Mimik in der lyrischen Erhebung des Gemüths. Hier sagt man sich selbst, dass man feierlich gestimmt sey. Die leiseste Regung des Gemüths erhält einen höhern Werth, eine tiefere Bedeutung. Dem gegenüber zeigt sich, von Entkräftung durch Gemüthszustand erzeugt, die Erschlaffung der Mimik, in welcher selbst die heftigste Aufregung nicht mehr zu spannen vermag, und endlich im Pathos der Leidenschaft wogt die Mimik von der heftigsten Anstrengung zur grössten Erschlaffung hin und her. Zwei leidenschaftliche Gemüther stimmen sich daher gegenseitig pathetisch, und nur allzuleicht geht hierdurch im Mitspiel die Grundhaltung des Karakters verloren. Ein Künstler reisst nicht selten den andern mit sich fort, erhebt ihn bisweilen, bisweilen aber auch werfen sich beide gegenseitig aus den Rollen und erscheinen einerlei.

Was in der Deklamation das melodische

Verhältniss ist, kann sich in der Mimik nur durch den Uebergang einer Geste, eines Ausdrucks in den andern offenbaren. Der Zusammenhang, der sich hier zeigt, kann ebenfalls, entweder mehr Entwickelung der Gesammtheit oder Entwickelung der Einzelheiten bezwecken. Man denke sich z. B. das steigende Gefühl der Liebe und des Hasses, der Andacht u. s. w. Dem gegenüber, wenn im Ausdruck der Liebe erst Bewunderung, nun Begierde des Besitzes, nun Wohlwollen, nun die Verschmelzung von allen dreien sich zeigt. Man denke dagegen wiederum, wenn jetzt Liebe, jetzt Mistrauen, jetzt Hass, jetzt Vorwurf gegen sich selbst, und endlich erst Eifersucht sich zeigt. War nicht im letzten Falle Vergleichung angestellt durch Sprünge in den Gemüthszuständen? Wird nicht die Kraftäusserung bald wie Akzente ausgezeichnet stark, bald schwach, bald wie ein Kreszendo und Dekreszendo sich zeigen müssen? Erscheinen nicht oft Gesten kurz und scharf und abgestossen wie ein Pizzikato, und andere dagegen innig verschmolzen wie Töne im Portament? Kann doch der Zorn kaum andere als kurz und scharf abgestossene, kann die Andacht keine andern als verschmolzene und getragene Gesten zeigen. Wird nicht, je nach der pathetischen oder nichtpathetischen Grundhaltung, ein allgemeines Maafs der Geschwindigkeit eintreten, welches sich über alle Gesten verbreitet? Schon die Temperamente be-

zeichnen und erfodern solches Gesammtmaafs der Lebhaftigkeit der Gebehrdung, und wie vielmehr die besondern Karakterhaltungen, welche ebenfalls Register genannt werden müssen. Man betrachte Jugend und Alter einander gegenüber, wie verschieden die nämlichen Zustände modulirt erscheinen und doch den Merkmalen des Grundbegriffes entsprechen! Man vergleiche Mann und Weib in gleichem Ausdruck einander gegenüber, sehe jetzt einen naifen Karakter, jetzt einen elegischen, einen reflektirenden und einen erzählenden in gleichen Gemüthszuständen, und man wird auch Register der Mimik anzunehmen gedrungen seyn, die sich ähnlich karakterisiren lassen, wie die Stimmenregister. Eines Wallensteins gesammtes Thun hat eine ganz andere Richtung als das eines Macbeth, und doch haben beide Männer manche Empfindung mit einander gemein. Da zeigt sich bei dem einen Karakter vielleicht eine allgemeine Gedrungenheit der Gebehrdung, bei dem andern exzentrische Ausspannung. Und endlich, wie unverkennbar ist im Zusammentreffen mehrerer Personen das harmonische Verhältniss der Mimik, welches bald aus Konsonanzen, bald aus Dissonanzen besteht. Man sehe jetzt zwei Menschen, von denen einer sich demüthig vor dem andern bückt, der andere ihn freundlich aufhebt, und sogleich zeigt sich Konsonanz in der Harmonie der Gruppirung. Aber man lasse den letztern sich grausam, oder ver-

ächtlich wegwenden, und es ist Dissonanz in der Harmonie der Gruppirung. Es werden demnach auch durch die Wirkung sich widersprechender Gemüthszustände auf einander jederzeit Dissonanzen entstehen, welche jedoch der Auflösung fähig sind. Man denke sich z. B. Liebe und Hass als zwei Gestalten in Beziehung zu einander, Offenheit und Mistrauen, Freigebigkeit und Geiz in solcher Beziehung auf einander, so kann eins das andere besiegen und auflösen. Sieht man dagegen zwei Geizhälse, oder sieht man zwei stolze Menschen einander gegenüber, so will die Dissonanz durchaus keine Auflösung verkünden. Sieht man hier dagegen wiederum Liebe und Gegenliebe einander gegenüber, so scheinen sie zu einem Ganzen verschmelzen zu wollen.

Diese Rücksicht auf die innere Dissonanz und Konsonanz in den auf einander wirkenden Gemüthszuständen, ist der innerste Keim der Harmonie und Disharmonie jedes theatralischen, jedes malerischen, jedes plastischen Gebildes aus mehrern Personen. Leider ist bis jetzt hierauf zu wenig geachtet worden, daher so viele Bilder mittlern Werthes das Schwankende im harmonischen Verhältnisse an den Tag legen, wie sehr sie dies auch durch blose Formen zu verbergen und hier Dreiecke, dort Vierecke, hier Pyramiden u. s. w. in der Gruppirung zu vermeiden suchen.

Affektation und Komus.

Affektation ist es, welche alle Gesetze des wahren Ausdrucks übertreibt oder schwächt durch eine blofs eingebildete Beherrschung desselben. Der Komus hingegen verwirrt den Ausdruck, darum erregt er Lachen. In der Verwirrung ist er so ernst, dass sein Irrthum sich ihm nicht lösen kann, die Affektation hingegen nimmt ihren Irrthum stets wahr, sucht ihn aber zu beherrschen und zu verbergen.

Gemüth des Mimikers beim Produziren.

Es ist oft gefragt worden, ob der mimische und theatralische Künstler den Affekt, den er ausdrückt und ob er ihn in dem vollen Grade selbst empfinde, in welchem er ihn ausdrückt. Die Antwort hat schon längst die Erfahrung gegeben. Im Künstlereifer begeht nicht leicht jemand einen Mord, damit die Täuschung vollständig werde. Das Kunstfeuer soll den Darstellenden nie in den Gemüthszustand, welchen er darstellt, wahrhaft versetzen, sondern je heftiger der Zustand ist, welcher gezeigt werden soll, je mehr muss auch das Feuer der produzirenden Kraft steigen, welches den Eindruck des darzustellenden Gegenstandes auf den Künstler be-

schränkt. Da kann sich der Künstler wohl ereifern, wenn ihn etwas im Produziren stört, er kann auf etwas zürnen, was ihn hemmt und stört, während er die heisseste Gluth der Liebe ausdrücken soll; aber er wird diese Liebe selbst nicht so fühlen, dass er zu spielen aufhörte und wirklich würde, was er nur scheinen, was er spielen soll. Leider aber, wenn Mimiker und Schauspieler das, was sie darstellen sollen, nicht ganz durchdringen und verstehen, dann wird ihr eigenes Feuer der Produktion nur eine flatternde Flamme und alsdann stellen sie nur den erbärmlichen Zustand dessen dar, der sich mit sich selbst entzweit, sie hören auf Künstler zu seyn, werden Zuschauer dessen, was in ihnen vorgeht und nun stehen sie in einem Gefühle ganz fremder Art da. Es hat Schauspieler gegeben, welche sich erst dann für wahre Meister hielten, wenn sie sich von einer Situation bis zum Weinen rühren liessen, um Thränen bei den Zuschauern zu erregen. Allein, wenn sie nur unter den Zuschauern zugleich wären, so würden sie wahrnehmen, dass dadurch sogleich Wirklichkeit eintritt, dass die Scheidewand zwischen Bühne und Parterre sich dadurch hebt und nun erst der Zuschauer sich frägt: Er spielt ja nur, warum weint er denn? Es giebt eine goldene Regel für den Schauspieler: Er vergesse und verliere sich nie so ganz, dass ihm nicht, auch in der heftigsten Situation, noch eine Steigerung mög-

lich wäre. Nur hierdurch ist mimische Wahrheit, als Spiel, möglich. Ein fürchterliches Renken, eine Uebertreibung des Ausdrucks oder ein solcher Grad des Gefühls, der mit dem Künstler sein Spiel treibt, lösen das beabsichtigte Spiel, mithin auch dessen Wahrheit auf und verwandeln das Spiel in eine spielende Wirklichkeit.

Das, was Mimiker und Schauspieler zugleich als bildende Künstler sind, gründet sich hauptsächlich auf Zweierlei. Auf das deutliche, gewandte, praktische Bewusstseyn der Abstraktion, durch welches sie alle ausserwesentlichen Merkmale von den wesentlichen trennen und jene entfernen, damit sie die Darstellung nie verdunkeln, den Künstler selbst aber nicht irr und zu Nebendarstellungen verleiten, welche für sich bestehend gut seyn mögen, aber nicht in das Kunstwerk passen, welchen die jedesmalige Darstellung angehört. Durch diesen Fehlgriff sind unsere Theater in neuerer Zeit, ausgenommen die Weimarsche Bühne, sehr bunt und flatterhaft geworden, und die Franzosen werfen uns in dieser Rücksicht nicht mit Unrecht vor, dass manches Stück aus sechs Stücken, manche Karakter-Zeichnung aus mehrern zu bestehen scheine. Es muss aber auch der darstellende wie der bildende Künstler selbst sich das Bewusstseyn der wesentlichen Merkmale vorzüglich durch Distinktionen, durch Gegensätze, Widersprüche, wie dies oben angegeben worden, deutlich zu machen

suchen. Wenn er nur will wird ihm dann die Natur durch die innere Nachahmungsgabe und Produktionskraft genug zu Hülfe kommen. Aber leider, die meisten nehmen ihre allgemeine, künstlerische Flamme für das, was ohne Unterschied auf jede Situation, jeden Karakter und Gemüthszustand passe, pusten kurz nach Aufgang des Vorhangs die Flamme an und nun siehts denn stets ziemlich einerlei aus, aber genug: es brennt.

Ich kann diesen Abschnitt nicht schliessen, ohne dem Schauspieler und Redner eine Erfahrungs-Regel zu immer mehrerer Belebung des Bewusstseyns seiner Mimik zu ertheilen. Es ist die: Er versuche, als die Sprache mit Gesten begleitend oder auch nur ausdrückende Stellungen annehmend, sich seiner selbst bei verschlossenen Augen bewusst zu werden und stehe daher vor dem Spiegel. So bald er in sich eine lebhafte Vorstellung von seinem Ausdruck in Stellung und Mienenspiel zu haben meynt, öffne er die Augen und vergleiche nun die Vorstellung mit dem, was er sieht. Junge Leute, habe ich bemerkt, deklamiren und gestikuliren sogleich edler, sicherer und ausdrucksvoller, wenn man ihnen die Augen verbindet, oder sie die Augen schliessen heisst.

Eilfte Vorlesung.

Zweiter Haupttheil.

Exposition des mimischen Kunstwerkes, oder Schönheit auf Mimik angewendet.

Der Zweck aller Exposition ist Deutlichkeit, Anschaulichkeit für den Zuschauer. Dafür kann es nur folgende allgemeine Regeln geben:

a) Allgemeine Regeln der Exposition.

1) Was angeschaut werden soll muss das seyn, was es seyn soll.

Wem daher die Darstellungsgabe fehlt, wird weder als Zeichner, oder Maler, noch als Mimiker und Schauspieler das anschaulich machen, was er anschaulich machen will. Er wird, ist er Zeichner, in seinem Bilde sehen, was nur in

seiner Phantasie lebt, oft aber auf dem Papiere nicht zu erkennen ist, er wird als Schauspieler sich in sich ganz anders sehen, als er dem Zuschauer wirklich erscheint. Wem die Darstellungsgabe fehlt, wird die Zergliederung dessen, was zur Wahrheit der Mimik führt, mit dem Verstande machen, aber nicht praktisch, nicht durch Anwendung dessen, was die Zergliederung lehrt. Dagegen dem, welcher Darstellungsgabe hat, sogleich das Zergliederte in allen Theilen lebendig wird. Jener wird immer etwas Anderes seyn, als er seyn will, und zwar nur seyn, was er selbst ist. Beim Komiker findet etwas Aehnliches, allein wirkliche Darstellung Statt. Seine Darstellungsweise scheint sich selbst zu widersprechen, bei dem, dem Darstellungsgabe aber gänzlich mangelt, kommt nichts als nur sein Feuer zum Vorschein und seine eigne Marter.

2) Von dem, was zu schauen ist, darf so wenig als möglich dem Zuschauer verborgen werden.

Auf den Bühnen zeigt sich oft, dass im Mitspiele Nebenrollen vernachlässigt werden, als würden sie nicht gesehen, oder auch, man stellt Statisten in Menge hinter einander auf, ohne die hintern zum Anblick des Publikums zu führen. Bei nur wenigen Situationen ist Darstellung eines bunten Haufens an sich Zweck. Je mehr man also von jedem Theile sichtbar werden lässt, je vollständiger wird auch die Anschauung. In

grossen Gruppirungen soll man nach allen Punkten der Bühne so viel als möglich zu sehen bekommen.

3) Das Wichtigste darf nicht vom minder Wichtigen unterdrückt werden.

Wie abgeschmackt, wenn untergeordnete Rollen die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf sich zu lenken suchen? Wie verwerflich, wenn Schauspieler, die abgehen sollen, sich noch nach dem Publikum umsehen, damit, nach alter Theatersitte, man nie dem Publikum den Rücken ganz zuwende, oder damit das Publikum applaudire. Wer abgeht, hat selten noch Ursache zurück zu sehen, sondern soll im Geist schon draussen seyn, aber im Karakter bleiben.

4) Kein Theil darf sich zum selbsständigen Ganzen erheben.

Es ist unbegreiflich, mit wie weniger Rücksicht auf das Ganze mittelmässige Schauspieler in Hauptrollen die Mitspielenden behandeln. Sie gehen mit diesen um, als wären sie nur die ganz kleine Staffage in einer Landschaft, welche einem Portrait in Lebensgrösse zum Hintergrunde dient.

5) Da die dramatische Kunst auch ein Nacheinander entwickelt, nicht blofs Kunst des Bildes ist, so müssen aus diesen vier genannten Regeln ein solcher Klimax der gesammten Darstellung eines dramatischen Stücks gebildet werden, dass, selbst in der Haltung des Kothurns, im

Laufe der Handlung eine Steigerung des mimischen Ausdrucks insbesondere möglich wird. Hieraus folgt von selbst

6) Dass der Schauspieler genau wissen muss, welchen Ausdruck er seinen Mitspielenden und dem Publikum, und welchen dem Publikum allein er zeigen muss, um dieses zum Vertrauten zu machen.

7) Hierbei fodert die Darstellung, dass der Ausdruck sich nicht etwa auf wahres Vorauswissen des Ganges der Handlung gründe.

8) Mimiker und Schauspieler haben zu berücksichtigen, dass sie allerdings auch Zeichner sind, welche Umrisse zeigen sollen. Hieraus folgt:

1) Dass sie die Umrisse der Ausdrücke, welche durch Richtung und Stellung bezeichnet werden, mehr dem Publikum als dem Mitspielenden zeigen müssen. So z. B. die Richtungen der Furcht, der Angst, des Mistrauens u. s. w. Das Mitspiel insbesondere fodert die strengste Rücksicht hierauf, damit nicht im Feuer des Spiels, welche zum Mitspielenden ziehen, der Ausdruck dem Publikum verborgen werde, welcher gesehen werden soll, und damit nicht durch Voreiligkeit und Eitelkeit der Ausdruck, welcher dem Mitspielenden zugewendet werden soll, unterdrückt werde.

2) Es folgt aber auch daraus, dass der Schau-

spieler einer wahren Perspektife unfähig ist und sie daher um so mehr durch die Sonderung der Verjüngungslinien des Theaters zu erheucheln streben muss. Nichts wirkt widriger auf der Bühne, als wenn alle Spielenden sich nach dem Vordergrunde drängen.

9) Mimiker und Schauspieler sind aber auch Maler, deren Zweck harmonische Zusammenstellung der Farben, so im Ganzen, so in einzelnen Momenten ist. Sie sind in dieser Rücksicht jedoch sehr abhängig vom Dichter. Hat dieser den malerischen Sinn, so ordnet er auch unvermerkt seine Situationen darnach.

10) Schauspieler und Mimiker sind aber auch Plastiker und müssen in dieser Rücksicht die Freiheit ihrer Bewegung, das Gelöstseyn ihrer Glieder berücksichtigen und stets das Zusammenfliessen zum blofsen Gemälde und zur Masse vermeiden. Der Plastiker lässt um sein Werk herumgehen, der Schauspieler aber ist ein wandelndes Kunstwerk. Er muss also für sich selbst

1) die richtige Beleuchtung dem unwandelbaren Lichte abgewinnen und
2) stets den schönsten Standpunkt dem Zuschauer zuwenden.

Um zu zeigen, wie Mimik im Bilde ganz zum Gemälde, oder zur Zeichnung werden kann, ist diesem Bande Tab. XIII. beigefügt. Es stellt

Abraham und Isaak in dem Momente vor, wo ihr Dank gegen den Rettungs-Engel mit ihrer Liebe zu einander in Eins verschmelzt. Die Innigkeit der Gefühle, die Uebereinstimmung derselben machen diese Gruppirung rein malerisch. Für ein nur plastisches Gebild würden die Theile sich nicht genug sondern und also zu viel Masse zeigen. In der Zeichnung und noch mehr im Kolorit wird diese Sonderung leicht und nicht vermisst, weil der innere Ausdruck ihr gerade entgegen ist. Diese Aufgabe ist nur für die Mimik und Malerei. Hiermit kann nicht gesagt seyn, dass Malerei nach nur solcher Gruppirung streben solle, sondern es wird nur gesagt, was sie darf, zum Unterschied von der Plastik, die das nicht darf. Es wird also hiermit nur ein, nach logischen Begriffen unveränderliches, ausserwesentliches, folglich unterscheidendes Merkmal der Malerei von der Plastik angegeben. Ganz anders, als auf Tab. XIII., ist das Verhältniss der Gruppirung auf Tab. XII., welche Kassandra und Ajax darstellt. Diese ist rein plastisch. Alles sondert sich, obgleich die Aufgabe absichtlich Schwierigkeiten zu überwinden gewählt wurde. Beide Gestalten nämlich in sehr gebogener, Masse erzeugender Stellung und dennoch plastisch zu halten. Alles ist gesondert in dem Maafse, wie es die Plastik verlangt, denn zu grosse Sonderung ist eher der Malerei als der Plastik erlaubt. Die Sonderung der Theile ist Tab. XII. deutlich

und plastisch und die Schwerpunkte sind berücksichtigt, daher das Bild in der Zeichnung weniger als in der mimischen Repräsentation kühn erscheint. Die Antike stellt solche Momente zu wenig schicklich dar, daher war die Aufgabe zugleich gewagt, indem das Plastische mit zeichnerischer Schicklichkeit vereinigt werden sollte. An dieser Gruppirung zugleich bemerke man die verneinende und bejahende Begierde, wie man auf Tab. XIII. den Einklang des bejahenden Gefühls bemerken wird. Diese Kontraste des Ja und Nein und noch dazu bei der Aeusserung des Begehrungsvermögens, müssen die Gruppirung äusserst gespannt machen, wie sehr auch verbunden.

Um endlich das Eigenthümliche des Dramatischen und Mimischen im Bilde zu zeigen, wo es der Plastik und Malerei sich überordnet, ist auf Tab. XI. eine Allegorie beigefügt, darstellend die Hoffnung. — Der Unglücklichen hebt der Genius der Zukunft, als Jüngling gedacht, das Gewand ihrer Trauer auf. Kaum, dass er es berührt, hilft sie selbst es lüften und verwandelt sich so in die Hoffende. Er zeigt ihr die aufgehende Sonne, als Sinnbild künftigen, erst kommenden Glücks. Aber der Jüngling zeigt nicht auf das Substantivum Sonne, sondern er zeigt Beschaffenheit an, er giebt die, der Hoffenden erwünschte Eigenschaft der Sonne und dass sie kommt zu erkennen, daher steht

seine Geste auch mit dem Ausdruck der Hoffenden in voller Harmonie und giebt zugleich das nur zu Hoffende, nicht das Entschiedene an. Man denke sich die rechte Hand des Jünglings umgewendet und eine Gewissheit wird in das Bild kommen, welche der Gesammt-Idee: Hoffnung, schadet und mit allen übrigen Einzelheiten des Bildes eine Dissonanz macht. Die Hoffende empfangt der Sonne erste Stralen, als das Ziel ihrer Hoffnung, aber ohne die Deutlichkeit und Bestimmtheit, welche die Hoffnung in Glauben verwandeln würde. Der Genius des Augenblicks, als Repräsentant ihres Herzens, kniet als Kind neben ihr und fühlt den Schlag ihres Herzens, während er mit der andern Hand ihren Arm noch zurückhält, welcher das Gewand ihrer Trauer lüftet. Man betrachte die Freundlichkeit des Jünglings, den Ernst des Kindes und sehe dann die Einheit beider in der Gestalt der Hoffenden selbst, als die wehmüthige, ungewisse Freundlichkeit.

Hinter diesen Gestalten zieht sich die neidische, trübe Vergangenheit zurück, von der Sonne gescheucht; da sie nicht mehr verwunden darf, so zieht sie eben den Mantel vor das Gesicht, um das Sonnenlicht nicht mehr zu erblicken. Um nun Gemälde zu seyn, ist diese Gruppirung zu symetrisch, bildet sich zum Viereck. Für das Plastische ist sie zu getrennt, aber für das Mimische und Theatralische, wo

die Perspektife sich mehr hebt, ist sie von günstigerer Wirkung. Man darf hiernächst den Schauspieler bei diesem Bilde darauf aufmerksam machen, dass der Uebergang von der Vornansicht in die Seitenansicht bei den Gestalten so vertheilt ist, dass die Vertheilung die Symetrie der Gruppirung verstecken hilft, und dies gerade ist bei theatralischen Gruppirungen sehr wichtig und wird doch so selten bedachtet. Auf der Bühne sieht man bald Alles nur von vorn, bald alle Handelnden nur von der Seite.

11) Der Mimiker und Schauspieler muss hiernächst berücksichtigen, dass seine Bilder sich in jedem Momente verändern, und dass er daher die wichtigsten Bilder durch andere vorzubereiten hat.

So oft erscheint auf der Bühne, ganz unerwartet, ein schönes Bild und steht dann gar zu isolirt und als Gemälde in der gesammten Darstellung da. Dies kann nur durch Planmässigkeit verhütet werden. Allein leider sind es die grössern Schauspieler, welche eine solche Planmässigkeit für eine Beschränkung der Freiheit ihres Künstlergenies halten, während sie sagen sollten, dass nur die Eitelkeit ihres Genies gebunden wird, welche sich stets auf Kosten des Augenblicks und des Ganzen erheben will. Kommen hierzu schlechte und unvollständige Handlungs-Proben, so ists kein Wunder, wenn man nur in entscheidenden Momenten öffentlicher

Darstellungen angenehme Bilder zu sehen bekommt.

12) Oft allerdings erscheint das Dramatische ausser aller Verbindung mit den höhern Gesetzen der Malerei und Plastik, und stellt die Wirklichkeit und Alltäglichkeit, der Form nach, in deren Mannichfaltigkeit dar. Wenn z. B. zwei Feinde aus zwei, auf der Bühne einander gegenüber befindlichen Thüren heraustreten, sich sehen und sogleich in ihre Zimmer zurückkehren ohne sich zu sprechen, ohne sich einander zu nähern, so erregt diese Situation auf der Bühne Lachen, aber sie giebt kein Gemälde im engern Sinne, selbst kein komisches Bild. Es ist sehr wesentlich, dass der Mimiker im Ballet und in der Pantomime, und dass der Schauspieler sich sage, in jeder Situation, welche des Bildes fähig ist, solle er im steten Wechsel der Bilder sich befinden, denn hierdurch hebt er das Ideal der Darstellung über die flache Wirklichkeit empor, und Situationen, wo diese Wirklichkeit in das Ideal aufgenommen wird, erscheinen nur um so flacher. Allein es muss auch hier wiederholt werden, dass ein solcher Bilderwechsel mehr Planmässigkeit des Spiels, mehr Berechnung des Spielraums, Verabredung und Sicherheit voraussetzt, als man sie jetzt auf den Bühnen antrifft, wenn dabei nicht die Mimik in Malerei selbst verwandelt werden soll.

In der Medea hat Madame Heudel gezeigt, wie sehr das mimische Bild sich mit dramatischer Handlung vereinigt, sie hat aber auch in der nämlichen Rolle gezeigt, wie leicht das Dramatische verletzt werden kann, wenn man Malerei und Plastik zum Zweck erhebt und ihnen das Dramatische unterordnet. Ich möchte sagen: In den meisten Momenten jenes Stückes erscheint die Künstlerin als wahrhaft schön dramatisch und noch dazu auf dem Kothurn, weil ihre Bilder aus dem innern Dramatischen hervorgehen, aber in einigen Momenten sucht sie Bilder anzubringen gegen das Dramatische, nimmt z. B. Jasons Kinder auf den Rücken und trägt sie, wo nur noch vom Vorsatz sie zu tragen die Rede ist, und macht dadurch Bildnerei zum Zweck, da doch das Dramatische der Zweck ist.

Es wird schon viel gewonnen werden, wenn jene alte Theater-Regel sich bricht: Zeige nie dem Publikum den Rücken! Noch mehr wird gewonnen, wenn die Schauspieler sich bewusst zu werden anfangen, wie sie, dem Gemüthszustande nach, sich in der einen oder andern Richtung dem Publikum zu zeigen haben. Wenn sie sich bewusst werden, wo es wichtiger ist nur den Gesichtsausdruck, oder wo es wichtiger ist nur den Gang sehen zu lassen.

13) Bei der theatralischen und mimischen Exposition ist Uebereinstimmung der physiognomischen Grundbildung, bald mit individuellem

Karakter, bald mit vorherrschendem Temperamente, bald in Rücksicht auf Jugend und Alter erforderlich.

Maler und Bildhauer schöpfen frei aus der Idee die physiognomischen Grundbildungen für Individuen, deren Karakter und geistiges Wesen sie aus deren ganzem Leben schöpfen. So bildet man den Wallenstein vielfaltig nach der Schilderung des Schillerschen Drama. Ja, auf die nämliche Weise schöpft der Maler aus seiner Idee die Grundbildung für jeden personifizirten Gemüthszustand, für jede personifizirte Empfindung, und diese Mimik giebt Anleitung, wie man auch das Mimische aus der Idee schöpfen soll; aber der Schauspieler hat seine Grösse, Stärke, seine Form, sein Temperament, sein Alter von der Natur empfangen und soll darnach seine Rollen wählen, soll nicht Karaktere, soll nicht Temperamente darstellen, die mit seiner äussern Natur in gänzlichem Widerspruche stehen. Er ist in dieser Rücksicht weit beschränkter als jeder andere Redner. Im Gerichtshofe und auf der Kanzel soll nur die Individualität des Redners selbst in Anspruch genommen werden, da genügt ein nicht misfälliges Aeussere und oft ersetzt der Geist sogar das widrig Körperliche des Redners. Auf der Bühne aber soll das Körperliche als physiognomische Grundbildung repräsentirend wirken, da wird es also adequat der jedesmaligen Rolle verlangt. Ein kleiner

Wallenstein, ein abgemagerter Tell sind eben so heftige Widersprüche als ein dicker Fritz Horlebusch und ein baumlanger und schwerer Peter in Menschenhass und Reue. Man könnte vielleicht einigen Theatern nachweisen, dass sie ihr Personale nach der körperlichen Grösse zu egalisiren streben. Wo viele kleine Persönlichkeiten figuriren, wirft ein langer Schauspieler Alles aus dem Verhältnisse, wo man aber sich nicht der grossen Talente, sondern der grossen Figuren zu rühmen hat, kann der klein gestaltete Schauspieler nicht fortkommen und wenn er auch ein trefflicher Künstler ist. Beides ist gefehlt und die Persönlichkeit soll adequat den Karakteren gewählt werden. Leider aber steht dem die Sucht der Künstler nicht wahrhaft Viel, sondern, um mit Lessings Maler zu reden, Vieles zu spielen entgegen. Eine Schauspielerin, ein Schauspieler, im Besitz des Beifalls, und wenn sie sich auf die applaudirenden Hände ihrer Parthei im Parterre verlassen können, wagen es in alle Rollen mit ihrer Persönlichkeit sich hinein zu drängen. Es ist bekannt, dass der Schauspieler bei einigen Temperamenten und Karakteren sich durch Ausstopfen und Schminken etwas helfen kann, dass er in dieser Rücksicht Jugend und Alter sehr täuschend zu erheucheln vermag, aber doch geht es zu weit, wenn Fünfziger noch die Siebzehnjährigen spielen, weil sie im Besitz der Rollen sind und das Publikum sich an sie

gewohnt und von ihrem Alter zu abstrahiren gelernt hat. So wenig es nützt, einem Publikum stets fremde und neue Künstler vorzuführen, weil es nach und nach immer mehr die Tiefe des Künstlers auffassen lernt, eben so wenig nützt es den Rollenbesitz für eisernes Kapital zu halten auf Kosten des Schönen. Darzustellende Karaktere, Temperamente, Jugend und Alter, sollen der Individualität des Darstellenden nie ganz widersprechen und in einzelnen Fallen ganz mit dieser übereinstimmen.

14) Dem mimischen Künstler ist die Art und der Grad körperlicher Schönheit gegeben, und er darf z. B. seine Gesichtsbildung, wenn sie besonders ausgezeichnet ist, wenn sie einer Art der Schönheit besonders angehört, nicht in alle Arten der Karaktere verwandeln wollen. Ganz abgesehen von Grösse und Stärke, giebts Gesichter, die zu schalkhaft für ganz unbefangene Karaktere, andere, die zu unbefangen für intriguirende Karaktere aussehen. Junge Künstler und Künstlerinnen werden von den Direktionen, welche hierauf nicht Rücksicht nehmen oder den Miskredit auflebender Talente beabsichtigen, beim Publikum leicht als talentlos angeschrieben. Entfaltete Talente hingegen wagen in dieser Rücksicht zu viel, passen ihr Gesicht in Alles. Nur wenige Künstler sind von der Natur für alle Rollenfächer gebildet.

Wenn die Natur der Rolle dem Künstler

zusagt, dann zeige er noch ausserdem Beherrschung des Spiels, Fertigkeit, Wahrheit, Wärme, Klarheit und Anmuth, sey geistreich und pikant, aber er hoffe nie durch die beiden letzten Eigenschaften den Widerspruch seiner Natur gegen die Rolle zu heben.

b) Besondere Regeln der Exposition.

Je mehr man die Exposition in ihren einzelnen Mitteln betrachtet, desto mehr entfalten sich Gesetze, die sich einander unterordnen, oder unterstützen. Die besondern Regeln werden wiederum dreierlei Beziehung haben:

1) Die Anmuth einzelner Körpertheile,
2) die Anmuth einer ganzen Gestalt,
3) die Anmuth der Gruppirung.

1) Anmuth einzelner Körpertheile.

Es ist schon früherhin gesagt worden, dass der Ausdruck des Gemüthszustandes sich verbindet mit den geschichtlichen Thaten. Die letztern bringen auf der Bühne die relatifen Richtungen und Formen, sowohl an der einzelnen Gestalt und Gruppirung, als auch an den einzelnen Körpertheilen hervor. Zu den relatifen Richtungen gehört das Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts der Erscheinung, das Erscheinen

bald auf der einen, bald auf der andern Theaterlinie. Hier lautet die erste Regel so:

α) Eine relative Richtung unterdrücke nie die absolute. Es ist eigen, dass im Mitspiel so leicht vergessen wird, den relativen Richtungen gegenseitig zu Hülfe zu kommen. Da zeigt sich oft, dass der Mitspielende sich wegwenden sollte, damit der Spielende sich nicht wegzuwenden nöthig habe, um vor ihm seinen Ausdruck zu verbergen, woraus oft entsteht, dass auch dem Publikum der Anblick des Spielenden entzogen wird. Es ist ferner unbegreiflich, wie oft Schauspieler, besonders Opernsänger, Lieblingsrichtungen bald rechts, bald links, ohne alle Rücksicht auf Wahrheit des Ausdrucks anbringen. Kein äusserer Zweck soll und darf die Anschaulichkeit des Innern, die Wahrheit des Ausdrucks hindern, und in dieser Rücksicht zeigt sich, wie nothwendig eine malerische Planmässigkeit ist, wenn ein Stück in die Szene gestellt wird, denn nur der Maler gruppirt mehrere Gestalten und stellt die einzelnen Theile eines Körpers in ein solches Verhältniss, durch welches ein Theil den andern erklaren hilft.

β) Das Eckige und Gerundete der Form der Theile gehe nur aus der Natur des Ausdrucks selbst hervor, so heisst die zweite Regel. Wer wüsste es nicht, dass sich der Arm mit edler Rundung und auch eckig erheben lässt? Wer aber jetzt als Neidischer und Geizi-

ger die Ecken in den Bewegungen vermeiden will, wird eben so lächerlich werden als der, welcher, edle Karaktere darstellend, in eckigen Formen sich bewegt. Es ist vielen Menschen angeboren, sich nur eckig, andern sich nur gerundet in ihren Bewegungen zu zeigen, beide zeigen Beschränktheit ihrer Naturanlage.

Wie ein sehr auswärts gedrehter Fuss hässlich wird, so auch ein sehr einwärts gedrehter. Es ist bekannt, dass bei der Hebung des Armes anmuthig der Oberarm beginnt, dass sich dann die Bewegung auf den Mittelarm, dann auf die Hand, dann auf die Finger verbreitet, allein nicht immer darf sie so erfolgen. Es ist ferner bekannt, dass es unangenehm wirkt, wenn das Haupt sich so ganz seitwärts wendet, dass es mit der Achsel in paralleler Richtung schaut, und doch kann auch dies nothwendig werden.

7) Die dritte Regel heisst: Kein Theil darf sich zum selbstständigen Ganzen erheben. Die Sünde gegen dieses Gesetz erzeugt Ziererei. So beginnen z. B. Frauen überhaupt erst den kleinen, gekrümmten Finger, dann Daumen und Zeige-Finger, dann den Mund, dann die Augen, dann den Hals, dann den Fuss, dann das Hangen des Kopfes und endlich erst mehrere Wendungen des ganzen Körpers als selbstherrschende Ganze zu zeigen zum Nachtheil des Ganzen. Auf der Bühne gewinnen auf dem nämlichen Wege die Künstler einige Gesten vorzugsweise lieb und

zeigen sie so oft, dass man die Geste für sie selbst zu nehmen berechtigt ist.

δ) Jede Darstellung kranker Natur, als eine Lähmung der Anmuth, sollte von der Bühne verbannt werden. Erlaubt man das Stelzbein, erlaubt man das Hinken im Lustspiel, so sollten beide doch gewiss aus dem Schauspiel und der Tragödie verbannt werden.

2) Anmuth der ganzen Gestalt.

Wenn man eine Gestalt im Ganzen betrachtet, so haben Bühne und Malerei ziemlich die nämlichen Gesetze.

α) Wie der Maler seinen verschiedenen Formen die verschiedenen Grade der Deutlichkeit zu geben hat, so auch der Mimiker und Schauspieler auf den verschiedenen Theaterlinien. Wunderlich genug pflegen Schauspieler im Hintergrunde der Bühne ihre Gesten und Mienen grösser und heftiger als auf dem Vordergrunde zu machen, um gesehen zu werden, und dadurch stören sie alle Perspektife.

β) Die Anmuth einer Gestalt fodert hiernächst einen solchen Grad der Sonderung der Theile, dass man sie nie für einen Klumpen halten, und eine solche Ordnung in der Sonderung, dass man sie nicht mit einer Fläche verwechseln oder Alles auf eine gerade Linie gestellt denken könne. Besonders beim Nieder-

knieen kommen Schauspieler leicht in die Verlegenheit, für zusammengeflossene Klumpen zu gelten, wenn man sie von Vorn sieht, und werden leicht für Flachen gehalten, wenn sie das Profil zeigen. Jede Gestalt soll verschiedene Standlinien und Bewegungslinien der Arme zeigen, auch wenn sie nur im Profil steht. Durch diese Sonderung wird das Gebild edel plastisch. Auf Basreliefs, wo sich der Fehler gegen dieses Gesetz oft zeigt, hört das Gebild ganz auf plastisch zu seyn. Nicht allein Licht und Schatten sollen die Sonderung hervorbringen, sondern die Stellung selbst, die Wendungen und Richtungen des Körpers. Auf der Bühne ist dies ein, um so wichtigerer Gegenstand für das Mitspiel, je weniger leider, aus Eroberungs- und Gefallsucht, die Spielenden gegenseitig Rücksicht auf die Stellungen zu nehmen pflegen, zu welchen einer den andern durch die seinigen veranlasst.

γ) Die Anmuth der ganzen Gestalt geht ferner aus der Ruhe hervor, mit welcher der Oberkörper vom Unterkörper, selbst in der gespanntesten Stellung getragen wird. Die lebhafteste Stellung muss Festigkeit in sich haben und diese hängt von Stützungspunkten ab. In dieser Rücksicht dient der Borghesische Fechter zum wahren Muster für den Schauspieler und Maler. Den Anblick schwebender und fliegender Gestalten erträgt man nur bei Gottheiten und Vergötterten. Wo Menschen so abgebildet sind,

rührt die Situation nicht. Der himmelaufschwebenden Maria geben daher auch die besten Maler entweder Wolken oder Engel zu Stützpunkten. Christum aber lassen sie wolkenlos, aus eigner Kraft sich erheben. Der Schlachtenmaler zeigt seine stürzenden Gestalten mit Stützpunkten. Man denke sich einen Telemache, den Mentor vom Felsen herabgestürzt zwischen Himmel und Wasser schwebend, oder einen Jonas vom Wallfisch ausgeworfen, noch fliegend und schon Gott, in kniender Stellung, für die Errettung dankend. Der sogenannte HöllenBreugel und Rubens haben oft gegen dieses Gesetz der Ruhe gesündigt. Für die dramatische Kunst geht aber hervor, dass man das Stürzen etwa vom Felsen herab und dergleichen, besser vermeidet als anwendet; denn entweder denkt der Zuschauer an die untergelegten Betten zu Vermeidung alles Schadens, oder der Sprung und Sturz scheinen nicht natürlich und nicht gefährlich, oder sie sehen zu gefährlich und alsdann wahrhaft hässlich und nicht mehr künstlerisch aus. Der Schauspieler wird hiernächst auch das heftige, hässliche Renken vermeiden, wenn er stets an das Verhältniss seines Oberkörpers zum Unterkörper denkt, und jenen stets, auch in der gewagtesten Stellung, vom Unterkörper tragen lässt.

ä) Die Anmuth der ganzen Gestalt fodert endlich noch richtige Vertheilung der Kraft der Bewegung. Nichts hässlicher als heftige Fuss-

bewegung bei ruhigem Oberkörper, heftige Bewegung des Oberkörpers bei Stillstand der Füsse, oder heftige Bewegung der rechten Seite des Körpers bei grosser Ruhe auf der linken und umgekehrt. Bei Gestalten, welche Kontraste des Ausdrucks zeigen, sind zwar oft die stützenden Punkte nur auf einer Seite, dann aber darf es ihnen nicht an innerer Anstrengung fehlen. So z. B. wenn ein Held sinkt, sich noch auf den einen Arm stützt und mit dem andern kämpft.

3) Anmuth der Gruppirung.

Bei der Gruppirung, bei der Vereinigung mehrerer Gestalten, darf um so weniger das Gesetz der Ruhe und Anmuth verloren gehen, weil sich hier der angenehme, wie der widrige Eindruck verstärkt.

Es ist oben schon gesagt worden, dass aus der Natur der Gemüthszustände, welche in einem Bilde einander und auf einander wirkend gegenüber stehen, die Natur und das Wesen der Gruppe hervorgeht. — Wenn, um das oben gewählte Beispiel hier wieder zu ergreifen, ein Bittender sich schüchtern naht, der Gebetene sich fühllos und grausam zeigt, so ist ausser Frage, dass zwischen beiden eine Lücke entstehen muss, in welche man sich gern den unpartheiischen Fürbittenden hineindenkt.

Leider sieht man schon auf Gemälden die

Gruppirungen weniger von Innen heraus als nach dem Raum motifirt, und noch häufiger ist dies auf den Bühnen der Fall. In dieser Rücksicht hat die Plastik stets den Vorzug behauptet, weil sie mehr, und unmittelbar an das innere Verhältniss der Gruppirung durch den Ausdruck und durch ihr Material gebunden ist.

Wird nun das Innere der Gestalten einer Gruppirung beobachtet, so zeigen sich folgende Regeln:

α) Der Ausdruck jeder einzelnen Gestalt muss so zu sehen seyn, dass er als im wahren Zusammenhang mit der poetischen Grund-Idee des Ganzen steht.

β) Keine Gruppe darf in mehrere Gruppen zerfallen, es darf nie scheinen als wären zwei oder drei Bilder nur zu einem Bilde äusserlich und willkührlich vereinigt worden.

γ) Der Ausdruck jeder einzelnen Gestalt muss aber auch, ihrer Individualität nach, in den Ausdruck der poetischen Grund-Idee passen.

δ) Die Gestalten müssen in solchen Fernen vor- und zurücktreten, dass man die Gruppe nicht mit einer Masse, (es wäre denn diese Zweck, wie bisweilen bei versammelten Volkshaufen) aber auch nicht mit einer Fläche verwechseln könne, was geschieht, wenn die Gestalten auf eine gerade Linie gestellt sind. Alte Hautreliefs sind dieses Fehlers voll und darum nicht das Höchste der Kunst. Alle auflebende,

bildende Kunst zeigt diesen Fehler und leider stellte ihn die französische Schauspielkunst als das Wünschenswertheste für die Bühnen auf.

ε) Das Zurück- und Vortreten, oder die Luftperspektife darf auch nicht gleichmässige Abschnitte zeigen, sonst entsteht Symetrie der Räume zwischen den Gestalten, ein Fehler, der häufig von ältern und neuern teutschen Künstlern begangen wird.

ζ) Man muss auch die Symetrie der Zahl vermeiden, z. B. das Paar und Paarweise stehen.

η) Die Symetrie des Ausdrucks, welche Statt findet, wenn zwei oder mehrere Gestalten die nämliche Stellung nur von verschiedenen Seiten zeigen, muss vermieden werden.

ϑ) Es ist auch die stereometrische Grundform einer Gruppirung möglichst zu verbergen. Man hat also darauf zu sehen, dass kein Dreieck, kein Viereck, kein Bogen, keine gerade Linie, keine Pyramide u. s. w. entsteht. Ein Rubens gruppirt gern pyramidalisch, ein Poussin in Bögen, ein Dürer in Dreiecken.

ι) Die Hauptgestalten sollen nicht sowohl durch Sonderung als vielmehr durch höheres Licht und Deutlichkeit und durch den Vordergrund bezeichnet werden. Leider fehlen hiergegen die Bühnen am meisten, weil sie glauben, es komme zu sehr darauf an, dass das Publikum sehe, wie der Ausdruck der Hauptgestalten von den untergeordneten Gestalten gesehen werde.

Die Hauptgestalten, wovon bei der Drappirung geredet werden wird, können nicht immer durch Kolorit hervorgehoben werden. Hierauf gerade pflegen die Bühnen gegen das Gesetz zu halten.

κ) Klarheit der Anordnung ist unerlässliches Erfoderniss einer guten Gruppirung. Schon bei der isolirten Gestalt muss es ausser Zweifel seyn, welche Richtung jeder Theil des Körpers habe, wieviel mehr muss dies bei der Gruppirung verlangt werden. Von jeder Gestalt der Gruppirung muss man so viel und das sehen, woraus die übrigen, verborgenen Richtungen errathen werden können. Maler, welche zu hundert Gestalten auf einem Bilde zeigen, müssen hierin den Bühnen zum Muster dienen. Also z. B. ein van Leiden.

λ) Der Gesichtspunkt darf nie verwechselt, das Ganze muss nach einem Gesichtspunkte, aber so geordnet werden, dass die übrigen Gesichtspunkte nicht wahrhaft verletzt werden. Wie die Gruppirung sich aus den Koulissen zeige, hat der Schauspieler nie zu erwägen.

μ) Wie schon oben gesagt worden ist, dass die Gruppe nicht zur Masse zusammenfliessen darf, so auch darf sie nicht zu sehr getrennt, sondern soll wahrhaft zusammenhängend seyn. Stehen die Gestalten zu einzeln, so schadet diese Klarheit der Wahrheit, der Fülle der Handlung und der Ruhe der Gruppirung. Es entstehen alsdann unvermerkt mehrere Bilder auf einem.

Diesen Fehler zeigt Rubens sehr oft und unter andern lässt er sich beides, das Verschmelzen in Masse und wiederum das zu grosse Sondern auf einem Bilde zugleich: Saulus auf dem Wege nach Ephesus, zu Schulden kommen. Staffage auf Landschaften pflegt gern zu sehr gesondert gruppirt zu seyn und mehrere Bilderchen auf einem hervorzubringen. Der Zusammenhang einer Gruppirung hebt zugleich wahrhaft die Hauptgestalten hervor.

ν) Der Zusammenhang darf sich aber auch nicht durch nur zufällige Gegenstände, wie etwa durch Gewänder, Geräthschaften u. s. w. bilden. Kommen auf der Bühne und im Bilde Fliehende oder Herbeieilende neben einer Hauptgruppe vor, so sollen diese zwar von der Hauptgruppe getrennt werden, aber besser ists man weiset sie in den Hintergrund, als dass man sie mit der Gruppirung auf eine und die nämliche Gesichtslinie treten lässt. Im letzten Falle werden sie Bilder für sich.

e) Einige ziemlich gewöhnliche Fehler der theatralischen Exposition.

Theils durch das Beispiel, theils durch die technische Beschaffenheit des Theaters haben sich einige Misbräuche der Exposition auf den Bühnen heimisch gemacht, welche nur mit Mühe

verbannt werden können, aber streng verbannt werden sollten. Zunächst gedenke ich hier des Ein- und Austritts durch Thüren. Die meisten Schauspieler machen dabei zu sichtbar, dass sie nicht über eine gewöhnliche Schwelle, sondern über eine ungewöhnlich hohe Schwelle ein- oder austreten, und allerdings sollten auch die Theater-Thüren besser eingerichtet werden. Eben so gewöhnlich ists, den Ein- und Ausgang durch drei Tempi zu bewirken. Das erste tritt zwischen Thüre und Schwelle, das zweite setzt den einen Fuss herein ins Zimmer, das dritte zieht den andern nach und lässt die Thüre zufallen. Die Schicklichkeit fodert die Thüre zu öffnen z. B. mit der rechten Hand, dann mit dem linken Fuss einzutreten, und, entweder sich zu wenden und indem der rechte Fuss hereingesetzt wird, auch die Thüre zuzumachen, oder die Thüre sogleich mit dem zweiten Tempo zufallen zu lassen. Es ist ein unleidlicher Gebrauch, dass man auf Bühnen die Vornehmen so oft durch abscheulichen Ein- und Ausgang als nur gespielt Vornehme bezeichnet. Ist noch überdies die Thüre eine Vorhangsthüre, so sieht man nicht selten eine zweite Unschicklichkeit. Die Künstler fassen den Vorhang in der Mitte und noch überdies sehr fest an, um ihn zu öffnen. Hierbei sind sie genöthigt mit dem Kopfe so so zur Thüre herein zu kommen. Solches Auseinanderbeugen des Vorhangs lässt sich edel und

schicklich dadurch bewirken, dass man mit den auswärts gedrehten Händen in der Höhe des Gesichts die Vorhänge auseinander schiebt. In solchen Dingen sind französische Theater den teutschen weit voraus.

Ein zweites Uebel ist die Vernachlässigung der Perspektife vorzüglich beim Auftritt. Es giebt allerdings Situationen in Menge, wo die Perspektife durch einen raschen Vortritt bis auf den Vordergrund unterbrochen werden muss, wo aber irgend zu vermeiden soll man die Wendung nach den Theaterlinien verändern und den Stillstand und die Wendung stets im Mittel von zweien Linien nehmen. Bei gut vertheilter, dichterischer Anlage der Eintritte und Abgänge in die Szene kann es dem Künstler sehr erleichtert werden, die Perspektife zu beobachten. Man ist im Ballet zu Paris so weit gegangen, dass man die Perspektife durch mehrere, verschieden grosse Personen, als eine gekleidet, bei Auftritten aus grosser Entfernung, hat beobachten lassen und die Wirkung soll günstig gewesen seyn. Ich mag hierüber nicht entscheiden, kann es aber unmöglich billigen, wenn teutsche Schauspieler, ohne alle Rücksicht auf Perspektife, nur voreilen um dem Soufleurkasten nahe zu kommen.

Ein anderer Misbrauch zeigt sich beim Setzen. Besonders die Schauspieler fehlen in dieser Rücksicht. Sind sie schlaff angezogen, so setzen sie sich gemeiniglich zu fest nieder und

zu weit in den Stuhl hinein, wodurch für das tiefere Parterre bei ihrem Wiederaufstehen ein unangenehmer Anblick verursacht wird. Sind sie zu eng angezogen, so setzen sie sich entweder steif und bockbeinig, oder gar grätschig nieder. Man soll im Anzug auf der Bühne keinen Zwang erleiden, welcher zu Unschicklichkeiten führt, und das Sitzen, wo nicht der Karakter es selbst fodert, werde daher mehr angedeutet und so viel möglich vermieden. Wie in dieser Rücksicht französische Bühnen den teutschen voraus sind, so ist dagegen vom französischen Theater ein Scherz auf das teutsche herüber gekommen, der seicht genug ist. In Lustspielen sieht man oft, dass Verliebte, nach einer kurzen Entzweiung, beim Wiederversöhnen die Stühle einander näher rücken, bis sie sich endlich ganz nahe sind um sich versöhnen zu können. Die Sache spricht sich genug aus, man darf davon nichts mehr sagen.

Von französischen Bühnen stammt es auch her, die Hand nicht höher als bis an die Augenbraunen heben, dagegen aber zu anderer Zeit die Hand neben den Mund halten und hinaus mit dem Publikum und doch zum Stück gehörig sprechen zu dürfen. Jene Beschränkung erzeugte die Aftergrazie, dieses Spielen mit dem Publikum aber scheint aus der Kindheit der theatralischen Kunst überhaupt übrig geblieben zu seyn, wo man nur das Publikum belustigen

wollte ohne Grenzen der Kunst festzusetzen. Ich kann diese Geste nicht sehen ohne an den Hanswurst neben dem Zahnarzt auf den Jahrmärkten zu denken, wo also Komus sich zum Verkäufer des Aeskulap herunterwürdigen musste.

Schauspieler, welche französische Theaterregeln kennen, pflegen sich, während des Spiels, stets gegen das Publikum zu richten und eigentlich nur mit Kopf und Händen zu agiren. Andere, besonders teutsche Sänger und Sängerinnen, welche gern zum Publikum singen und mit den Schauspielern agiren wollen, stehen seitwärts, singen aber zum Publikum hinausgeneigt. Wenn sie sich nur einmal im Spiegel schauen könnten! Eine äusserst widrige Mode ist die der Beifalls-Jäger und Jägerinnen beim Abgang, wenn sie einen wahren Haken schlagen, in einem grossen Bogen laufen, bis sie den rechten Ausgang gefunden haben. Eine andere, widrige Alltäglichkeit, zeigen die Gruppirungen am Schluss der Lust- und Schauspiele, wenn Eltern die Hände von Braut und Bräutigam in einander legen. Noch unästhetischer, wenn am Ende mehrere Paare auf der Bühne stehen, bald in einer geraden Linie, bald in einem Zirkel und nun ganz zum Schluss wohl gar die Schauspieler aus den Rollen heraus, mit dem Vorhang, fallen und sich durch moderne Verbeugungen zu anderweitigem Zuspruch und Beifall u. s. w. unterwürfigst empfehlen.

Das Statistenwesen zeigt ohnfehlbar die schlechtesten Gruppirungen. Bei Aufzügen sieht man einen Marsch statt eines Zuges. Alles geht Paar und Paarweise und doch meist ohne alles innere Leben um das Theater herum. Und, gut genug, wenn's zwei und drei Mann hoch aufmarschirt; oft aber sieht man's nur Mann hinter Mann mit ziemlichen Zwischenräumen, wie nordamerikanische Wilde von zweien Seiten ein, neben einander vorbei, an den Theaterwänden, alle Perspektife brechend, hin und umherziehen und endlich in Linien längs der Wände stehen bleiben. Grosse Theater sollten durchaus Statisten engagiren, die sich täglich üben und bei grossen Aufzügen sollten bewegliche oder gebrochene Koulissen-Skelets Statt finden, damit grössere Menge zugleich eintreten kann. Allein an der Szene selbst mangelt gute Einrichtung der Theater noch gar sehr, und es scheinen neue Ideen in dieser Rücksicht in den Köpfen der Architekten gar nicht aufleben zu wollen. Die italienischen Bühnen sind noch immer die Muster-Bühnen, und doch fühlt man in jeder Darstellung, dass noch manche Verbesserung Bedürfniss ist.

Im Allgemeinen muss hier noch bemerkt werden:

1) Die Gruppirungen, welche die Hauptgestalten in den Vordergrund bringen, sind allen andern vorzuziehen, weil sie die plastischen sind.

2) Nächst diesen sind diejenigen vorzuziehen,

welche die Hauptgestalten zur Seite der Szene bringen, und, im Ganzen betrachtet, ¾ Profil zeigen.

3) Die nur selten anzubringenden, aber eben jetzt sehr gewöhnlichen Gruppirungen sind die, welche die Hauptgestalten in den Hintergrund stellen, sie eignen sich weit mehr für die Malerei, als für die Schauspielkunst, und sollen sie angewendet werden, so müssen noch bedeutende Vorschritte in der Theaterbeleuchtung und Dekoration gemacht werden. Soll ich dem Schauspieler und Mimiker unter den Malern einige empfehlen, deren Gruppirungen sie eifrig studieren und durchfühlen sollten, so ists, für die Posse und das Lustspiel Tennier, denn z. B. Ostade gruppirt nicht wahrhaft, sondern malt zu sehr staffageartig. Beim Tennier dagegen sieht man den festesten Zusammenhang der Gruppirungen, in dem Innern der Gemüthszustände begründet. Für das Gruppiren grosser Volksmassen empfehle ich Holbein und van Leiden. Für die Gruppirung des edeln Tragischen sind Leonardo da Vinci und Domenichino die empfehlenswerthesten für die Bühne, weil sie plastisch gruppiren und doch zugleich wahrhaft malen, dagegen Michael Angelo für den Schauspieler zu plastisch malt. Für das Wildtragische sollte man viel vom Julio Romano sehen, dessen Bilder sich überall sehr szenisch zeigen, nur darf man sich ihm nicht allein hingeben. Für das vollen-

detste im Sanften und Romantischen wünsche ich dem Schauspieler das Glück, viel vom Raphael zu sehen. So wenig die Pantomime im engsten Sinne dem Schauspieler zukommt, so sollte er sie doch gewiss üben um das Bildliche sich immer mehr anzueignen, allein die meisten Schauspieler sind nur des Ausdrucks und der Behendigkeit fähig, sobald sie Worte zu sprechen haben.

Von der Beleuchtung.

Schon das plastische Gebild, noch mehr also das Gemälde, und wie vielmehr die theatralische Darstellung, sey sie mimisch im engsten Sinne, oder die des Schauspielers, gewinnt durch eine gute Beleuchtung. Bei der theatralischen Beleuchtung sollen alle Arten des Lichts und der Beleuchtung Statt finden können, welche das wirkliche Leben zu den verschiedenen Jahrszeiten, im Freien und in Zimmern zeigt; es wird also nicht ganz zweckwidrig seyn, die verschiedenen Arten des Lichts und der Beleuchtungen näher zu betrachten, welche auf den Theatern vorkommen können und sie mit der Natur zu vergleichen.

In der Natur beobachtet man dreierlei Haupt-Arten des Tageslichtes:

1) Hellung. Sie ist der gleichmässige Zu-

stand der Beleuchtung der Dinge, wenn das Sonnenlicht entweder durch einen trüben Himmel, oder durch ein Zimmer verborgen ist, dessen Fenster nach Mitternacht liegen. Diese Beleuchtung hat das ruhigste Verhältniss der Schatten zum Lichte und wird als der Normalzustand aller Beleuchtung angenommen. In ihr hat jedesmal der, dem Auge nähere Gegenstand im Lichte das meiste Licht, im Schatten das tiefste Dunkel und das Licht selbst kommt von oben. Leider sind die jetzigen Zimmer-Fenster, auch gegen Mitternacht hin, nicht Natur gemäss, denn sie bringen oft das Licht zu tief einfallend in die Zimmer und dann entsteht eine widernatürliche Beleuchtung. Die Tageshellung ists, welche bei der Theaterbeleuchtung als Normalzustand angenommen wird, wenn ein anderes nicht vorgeschrieben ist. Aber gerade diese Hellung ist durch künstliche Beleuchtung nicht zu erreichen, weil der Strahl der Lampen oder Lichter stets unmittelbar auf die Gegenstände fällt. Der feuchte Wolken- und Luftschleier ist durch keinen dichteren Körper nachzuahmen.

2) Die zweite Art des Lichts ist der Widerschein. Er kommt der Hellung in Grad und Masse des Lichts am nächsten, allein weil es mehrere widerscheinende Gegenstände bei einem Hauptlichte geben kann, so wechselt er seine Richtungen, je nachdem die Gegenstände, welche widerscheinen, bald hoch, bald tief, bald

rechts, bald links vom beschienenen Gegenstande liegen. Widerschein lässt sich auf der Bühne erreichen, und die Beleuchtung des Randes am Proszenium gleicht stets einem Widerschein, welchen die Erde von sich wirft.

3) Die dritte Art des Lichts ist der Strahl, ein reines, volles, aber partielles Licht, wenn es einzelne Gegenstände berührt. Hier wird das Licht dem Grade nach erhöht, folglich aber auch werden die Schatten neben dem Lichte vertieft. Alle künstliche Beleuchtung mittelst Kerzen und Lampen ist Strahlenbeleuchtung und der Malerei ist die Kraft des Strahls nachahmend zu erreichen unmöglich.

In der Landschaft der freien Natur zeigen sich diese drei Haupt-Arten des Lichtes wunderbar mit einander wechselnd und in gemeinschaftlicher Wirkung. Dabei bleibt aber doch

a) Die Quelle des Hauptlichtes nur eine, und je nachdem man die Landschaft zu verschiedener Tageszeit sieht, fällt das Licht, aller untergeordneten Reflexe ungeachtet, bald höher, bald tiefer auf die Körper ein, aber stets, je nachdem man sich wendet, nur von einer Seite.

b) Die Einheit der Quelle des Lichts macht das Bild zum Bild, und zwar selbst alsdann noch, wenn in der Abend- oder Morgen-Beleuchtung Mond und Sonne zu gleicher Zeit wirken, denn eines oder das andere Licht ordnet sich, der

Richtung nach, oder dem Grade nach unter, oder man bekommt zwei Bilder in einem. Wenn daher die Mimik als isolirte und selbstständige Kunst des Bildes auftritt, so ists ihr ganz unbenommen, ein wahrhaft malerisches Licht zu wählen und dieses sogar wandeln zu lassen, denn ihr zugleich plastisches Gebild verträgt die Beschauung unter verschiedener Richtung des Lichtes. Hiernach kann bei solchen Kunstausstellungen das Licht von oben fallen, bald mehr vorn vor dem Bilde stehen, wo die Schatten weniger tief, und die Schlagschatten weniger sichtbar werden, bald mehr von der einen Seite, wo die Schatten sehr tief und die langen Schlagschatten erkennbarer werden. Betrachtet man aber die theatralische Beleuchtung insbesondere, so ist sie unleugbar das Unvollkommenste der jetzigen Szenik, und ist das, was den theatralischen Darstellungen in mimischer, malerischer und plastischer Hinsicht sehr schadet. Da der Gegenstand selten ausführlich zur Sprache kommt, so sey es hier einmal versuchsweise der Fall.

Die Vorwürfe, welche der theatralischen Beleuchtung und Verdunkelung gemacht werden können, sind folgende:

1) Sie gewährt nicht jede Art der Beleuchtung und Verdunkelung.

Um dies zu prüfen müsste man also die üblichen Arten der Beleuchtung und Verdunkelung etwas näher bestimmen.

a) Auf dem Theater soll es bisweilen Nacht werden, und doch soll man noch schauen können, was sich in der Dunkelheit begiebt. Dies wird auf den meisten Bühnen ziemlich gut erreicht.

b) Es soll allmählich heller werden. Die Allmählichkeit erzwingt der neuere Theater-Mechanismus recht leidlich, aber

c) beim Morgen- und Abendlicht fehlt das Kolorit des Lichts, was besonders bei Szenen im Freien so wichtig und wirksam seyn könnte.

d) Es wechselt auf den Bühnen die Strahlen- und Hellungs-Beleuchtung nicht genug ab. Die Spielenden können nicht, wo es Situationen fodern, aus dem Lichte hinaus und in Schatten, oder aus dem Schatten heraus ins Licht treten. Ja selbst das Helldunkel, und das Dunkel eines lichten Haines und eines dichten Waldes fehlen auf der Bühne. Das heisst, es fehlt ebèn sowohl eine leichte, partielle Verdunkelung, als auch partielle Verstärkung und Konzentrirung des Lichts bis zum Grad des blendenden Strahls. Sollen Lichtstrahlen in Gefängnisse, in Bauerhütten, in Säle fallen, so werden die Lichter an den Dekorationen gemalt, aber das Magische der Wirkung auf die lebenden Gestalten, die doch der Zweck sind, fällt weg. Darum auch erscheinen die Dekorationen so sehr getrennt vom Spiel und selbstständig. Kommt hierzu, dass Morgen- und Abendstrahl dargestellt werden

soll, so hört alle Täuschung auf. Dies Alles wird hervorgebracht durch die Unwandelbarkeit des Koulissenskelets und der hieraus folgenden, nothwendigen Verbindung der Beleuchtung mit demselben. Es wäre jedoch eher manche Dekoration selbst, als die Mannichfaltigkeit des Lichts und der Beleuchtung und Verdunkelung zu entbehren, denn die letztern gehen mit der mimischen Entwickelung der Seelenzustände in mehr als einer Rücksicht Schritt um Schritt.

c) Kann es etwas Lächerlicheres und Widersinnigeres geben, als wenn Sonne und Mond im Hintergrund des Theaters aufgehen, wobei nothwendig aller Schatten auf die Seite fallen müsste, welche die Zuschauer zu sehen bekommen? Einmal, warum spricht man nicht lediglich vom Sonnen- und Mond-Aufgang, von ihrem Stand am Himmel gegen die Richtung hin, von welcher die Beleuchtung auf der Bühne wirklich kommt? Denn die Quelle des Lichts hinter sich andeuten und doch von vorn erleuchtet seyn, ist ein Unsinn und würde er auch von Tausenden applaudirt, unter denen sich übrigens recht anständige Leute befinden können. Die Täuschung ist verloren für den wahrhaft tief Fühlenden, dessen Gefühl eben tief heisst, weil sichs auf geläuterten Verstand stützt. Es ist wahr, dass das begierige Herz des Publikums lieber auch noch ausserhalb der Szene sehen möchte, wie es dem, jedesmal beliebten Karakter eines Stückes ergeht:

Es ist wahr, dass der kindische Mensch, wie z. B. das Kind, wenn eine, ihm erzählte Geschichte aus ist, doch noch mehr von derselben Geschichte hören möchte; eben so wird bei einer wahrhaften und malerischen Beleuchtung der Unkundige nicht zufrieden seyn, wenn er im Hintergrunde der Bühne weniger deutlich erkennen kann als im Vordergrunde, und er würde, weil er weiss, dass man Lichter auch im Hintergrunde des Theaters anzünden kann, ausrufen: Mehr Licht, damit man auch in der Ferne so deutlich wie Vorn sehe! Es ist ferner wahr, dass Unkundige, wenn sie Landschaften gemalt sehen, bei der grossen Entfernung auch bedauern, dass der Maler die Lichtperspektife beobachtet, und nicht das Entfernteste so deutlich gezeigt hat, wie das Vordere; allein solche Sucht und solcher Wunsch des Unkundigen und der unkundigen Mehrzahl kann nicht die entscheidende Stimme haben, sondern der Unkundige muss sich erheben lernen, und will er den höhern Genuss, der eben mehr Genuss zugleich ist, so muss er sich auch begnügen lernen, muss nicht Natur und Unnatur vereinigen wollen.

Es lässt sich hiernächst aber auch z. B. ein Sonnen- und Mond-Aufgang sichtbar vor dem Zuschauer hervorbringen, nur nicht ganz im Hintergrunde, sondern mehr zur Seite. Dann aber muss indessen die Beleuchtung vorn weg. Das stärkere Maafs des Lichts muss immer seiner

Quelle am nächsten seyn und deshalb muss sich das Spiel selbst etwas mehr zurückziehen. Wird beim Mondschein das Licht sehr gemässigt zur Seite gehalten und zwar vorzüglich auf eine Seite geworfen, so wird das sehr günstig wirken.

f) Aehnlicher Unsinn, wie er dermalen bei Sonnen- und Mond-Aufgang auf den Bühnen Statt findet, zeigt sich auch auf den Theatern bei Zimmer-Beleuchtungen durch Sonnenstrahl. Auch hier deutet der Spielende oft die Quelle der Beleuchtung, unter welcher allein er sich selbst auch befinden kann, ganz an einem andern Orte an, als sie der Zuschauer wahrnimmt. Ist von blosser Hellung die Rede, so mag es immer hingehen, dass die Fenster zur Seite stehen und wohl gar undurchsichtig sind, denn bei der Hellung sind, wie gesagt, die Schatten sehr gemässigt und die Lichtquelle wird weniger fühlbar; wird aber des Strahles erwähnt, dann sollte er auch vorhanden seyn.

g) Bei Abendszenen, wo Kerzen in den Zimmern brennen, versteht sich von selbst muss man in grossen Räumen, der Beleuchtung zu Hülfe kommen, allein es würde schon viel gewonnen werden, wenn man für die Zimmer überall geschlossene Wände anbringen könnte, durch welche das Licht zusammengehalten wird. Dass jene geschlossene Wände nicht immer angebracht werden können, wird durch die Unwandelbarkeit des Koulissenskeletts veranlasst

Ueberhaupt aber ists ein übler Umstand, dass man noch nicht weit genug in der Szenik gekommen ist, um bald grosse, bald kleine Zimmer zu haben. Die Anlage der Theater verdiente wohl einmal eine ganz neue Grundansicht.

2) Die Tageshellung kann auf der Bühne nur dadurch erreicht werden, dass der ganze Spielraum von Lichtstoff durchdrungen wird. Hieraus folgt wiederum

a) dass die Beleuchtung, so weit auch der Schauspieler vortrete, von beiden Seiten denselben treffe, denn nur erst hierdurch hebt das eine Licht den Schatten des andern auf, und nur in der Milderung des Schattens liegt die Möglichkeit, die Hellung durch künstliches Licht nachzuahmen.

b) Dass die Beleuchtung sich nie unten vor dem Schauspieler befinden dürfe, denn dies widerspricht der Natur und, da das künstliche Licht Strahl ist, so macht es die Lichtquelle nur um so fühlbarer, und das dreht alle Wahrheit um. Die Randbeleuchtung am Proszenium z. B. beleuchtet die Füsse der Spielenden mehr als die Gesichter und bringt Unnatur statt Natur hervor.

c) Der Spielende darf sich aber auch den Quellen des Lichts nie so sehr nahen, dass die eine Lichtquelle die Oberhand über die andere bekommt. Der Spielende soll stets in dem, vom Lichte gleich durchdrungenen Spielraume bleiben Leider aber verleitet ihn das Proszenium selbst

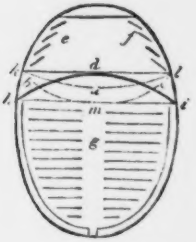
nur zu oft gegen dieses Gesetz zu sündigen.

d) Die Seitenbeleuchtung sollte nicht an dem Koulissenskelett befindlich seyn, denn hat sich der Schauspieler an die Wände zu ziehen, so trifft ihn das nächste Licht stets zu stark.

e) Die Lichtmasse muss im Hintergrunde des Theaters stets abnehmen.

f) Je weniger Licht im Raume der Zuschauer, desto wirksamer ist das Licht auf der Bühne.

g) Um das empörend unnatürliche Licht von unten, wodurch die Gesichter so sehr verstellt werden, abzuschaffen, um den Schauspieler zu zwingen, innerhalb des wahren Lichtraumes zu bleiben, um die Beleuchtung von beiden Seiten zu empfangen und sogar so stark, dass die Erleuchtung im Raume der Zuschauer durch Kronleuchter u. s. w. fast ganz erspart werden könne und um zugleich einen Platz für das Orchester zu gewinnen, welcher es mehr vom Publikum trenne, ohne es mit dem Theater näher zu verbinden, denke man sich den Bogen, welchen jetzt das Proszenium ins Parterre hinein bildet, umgekehrt in die Bühne hinein gezogen, ohngefähr wie die hier sogleich gedruckte Figur, bei welcher keine Rücksicht auf Proportion genommen ist, sondern nur auf die Idee im Allgemeinen.



g wäre das Parterre. Die Bogenlinien *k a l* oder *k m l*, würden die Linien des jetzigen Proszeniums darstellen. Nun denke man sich aber den Bogen *h d i*, vor dem Vorhang *k d l* gezogen, so erscheint das Proszenium getheilt in die Dreiecke *b* und *c*, in deren Winkeln *h* und *i* sich Seitenbeleuchtung anbringen lässt. Der Raum *a* wäre dann für das Orchester und von dem Raum *g* als dem Parterre, geschieden durch die Linie *h m i*. Der Musik-Direktor in diesem Orchester käme dem Sänger näher, der Soufleur dem Schauspieler als es jetzt der Fall ist. Der Schauspieler aber würde mehr abgehalten, die Vorhangslinie *k d l* zu übertreten, denn er verlöre sonst den Soufleur aus der Gehörlinie. Hiermit bliebe der Schauspieler auch mehr in den bestimmten Graden der Beleuchtung. Die Beleuchtung in *h* und *i* würde stark genug seyn können, um zugleich den Orchester-Raum in *a* zu erhellen und sogar durch Reflex das Haus.

e und *f* bezeichnen Koulissen, welche wiederum vielleicht transportable Seitenbeleuchtung enthalten können. Bei diesem, vorgeschlagenen, getheilten Proszenium würde auch sowohl eine partielle als totale Verdunkelung sehr leicht seyn. Eine solche veränderte Grund-Idee in Rücksicht der Beleuchtung dürfte wenigstens der Beherzigung der Architekten verdienen und jetzt oder später doch zu Verbesserungen der Beleuchtung Veranlassung geben.

3) Die Beleuchtung von oben ist bei grossem Raume zu entfernt von den Spielenden und daher zu schwach, auch, in den meisten Fällen, eben so unnatürlich wie die von unten herauf. Licht von unten und Licht von oben geben, allein gedacht, den Spielenden wunderlich nachlaufende Schlagschatten. Beleuchtung von oben kann nur Statt finden bei Erleuchtung von Grotten, Höhlen, einigen Arten von Tempeln und Zimmern, an denen man sehen soll, dass das Licht zu dem derartigen, besondern Einfall gezwungen worden ist.

4) Der bloße Reflex ist auf der Bühne eben so schwer herzustellen, wie der wirkliche Mondschimmer. Doch auch hier würde die Optik noch Manches an die Hand bieten, wenn nicht der Geschmack der Zeit mehr dem Theater-Mechanismus als der Theater-Optik Beschäftigung gäbe. Die letztere ist noch gar sehr vernachlässiget und jener setzt sich mehr den wil-

den Wechsel von Szenen-Veränderungen als edle Natur und Wahrheit zum Ziel.

5) Wird der Anfang gemacht werden, bei vorkommenden Situationen, Schatten und Licht auf der Bühne mit einander abwechseln zu lassen, dann wird es auch dem Schauspieler möglich werden, in Gruppirungen und einzeln jene wundervollen, künstlichen Lichter zu gewinnen, welche z. B. am Rembrandt und an ähnlichen Meistern so hohe Bewunderung erregen.

Möchten die grössern Theater doch bald mit Verbesserungen der Beleuchtung den kleinern Bühnen vorangehen; möchten sie zeigen, dass das Leben nur gewinnt im Licht, und dass im Lichte selbst ein hoher Zauber liegt, der gerade dem Geistigen der dramatischen Kunst am nächsten verwandt ist, sich am liebsten mit ihm verbindet.

6) Ein gemeiner Fehler in der Beleuchtung ist auf vielen Bühnen der, dass man verstärkte Koulissen-Beleuchtung oft dem Spiele zu nahe bringt, ohne das Licht zum Strahl zu konzentriren. Daraus folgt ebenfalls Unnatur.

7) Noch ein anderer Fehler ist: Man denkt nicht daran, dass in Zimmern, oberhalb der Fenster, das Licht nicht so stark seyn kann als parallel den Fenstern.

8) Auch bemerkt man in Zimmern die Schatten und Lichtseiten, weder durch Malerei noch Lichtvertheilung sattsam.

9) Welch einen Genuss gewährt es nicht, auf Gemälden die Beleuchtung vom tiefsten Schatten bis zum Glühpunkte verfolgen zu können, und dies sollte auf Bühnen nicht herzustellen seyn?

10) Wenn an Raphaelschen Bildern die Heiterkeit und hohe Ruhe der Beleuchtung entzückt, an andern Malern die Wahrheit, nach welcher sich jeder Gemüthszustand seinen Grad und die Richtung seines Lichtes wählt, wenn an noch andern Malern das Helldunkel so sehr anzieht, an noch andern der ungestüme, wilde Schatten und die keck vertheilten Lichter, an noch andern man die Mondbeleuchtung der Landschaft, die Nachtbeleuchtung mit Kerzen bewundert, so sollte das Alles doch in Wahrheit auch auf Theatern herzustellen und nachzuahmen seyn, und ich hoffe, dass die, den Beschreibungen nach, so prachtvollen, lebenden Bilder, welche der Wiener Adel den, beim Kongress versammelt gewesenen Monarchen gezeigt hat, auch die Aufmerksamkeit der Theater-Direktionen mehr auf die Beleuchtung richten werden.

Ohne richtige, mitwirkende Beleuchtung gehts dem Schauspieler ähnlich wie einem Fisch, wenn man ihn im Oel statt im Wasser schwimmen heisst.

Vom Schminken des theatralischen Künstlers.

Würden theatralische Darstellungen bei wirklicher Tagesbeleuchtung gezeigt, sollten nicht die Gesichtszüge und folglich auch die Grundbildung des Gesichts in grosser Entfernung gesehen werden, verbleichte nicht die Röthe der Karnation vor dem künstlichen Lichte, so würde der theatralische Künstler auch nicht nöthig haben sich zu schminken.

Die Schauspieler des Alterthums trugen Larven mit sehr deutlich erkennbaren, aber unveränderlichen Zügen, gleichsam wie einen, nur sichtbaren mimischen Grundton, welcher sich über alle auszudrückenden Empfindungen des Karakters verbreitete, den der Schauspieler darstellte. In unserer Zeit soll jeder rastlos wechselnde, mimische Ausdruck zur Anschauung kommen, daher darf keine Larve getragen werden. Aus dieser Foderung nun an die Kunst und aus jenen Schwierigkeiten bei der Darstellung entstand das Schminken des Künstlers selbst und hier zeigt sich, dass seine Zwecke dabei nur folgende seyn können:

1) Er will seiner physiognomischen Grundbildung zum Schein nachhelfen zu einem Ideal der Grundbildung für den darzustellenden Karakter.

2) Er will, wenn seine Grundbildung sich

ganz für den darzustellenden Karakter eignet, nur hindern, dass das Licht ihn entstelle.

3) Oder er will den mimischen Zustand für einzelne Szenen verstärken.

Leider wähnen Schauspieler und Schauspielerinnen mit hübschem und jugendlichem Gesichte, dass sich dieses in alle Karaktere eines Rollen-Faches, besonders des Liebhaber-Faches passe. Darum sieht aus allen ihren Darstellungen ihre Individualität hervor und es entsteht ein solches Einerlei des Aeussern, wie es in der Deklamation durch Unterdrückung der Stimmenregister entsteht. Dem entgegengesetzt gehen Schauspieler aus der ältern Zeit wiederum zu weit im Schminken und malen sich Vertiefungen nicht allein der Züge, sondern stehende Züge ins Gesicht, verwandeln also das lebende Gesicht in eine Larve.

Der Schauspieler kann durch Schminken, sich weiche und spröde Karnation geben, kann sich mager und fett stellen, jung und in verschiedenem Alter. Er kann die Stirne verkürzen, verschmälern, die Stirnknochen erhöhen, die Stirnschaale vertiefen. Er kann die Augenbraunen näher zusammen, tiefer herab, höher hinauf rücken, kann ihnen andere Farbe und Wendung in der Richtung geben. Er kann die Augenknochen, die Backenknochen hervorheben und die Schläfe vertiefen, oder umgekehrt jene abflächen, diese mehr erheben. Er kann dem

Auge eine sehr tiefe Lage geben, aber auch es weit hervortreten lassen, durch die Schatten darum herum. Er kann eine römische und griechische Nasenform erheucheln, die Nase schmälern und verlängern, aber auch kulbig und aufgeblasen erscheinen lassen. Er kann seine Wangen fett und mager, sein Kinn gerundet oder spitz, hinaufgetrieben oder herabgesenkt schminken, seinen Mund eine scheinbar grössere Erweiterung und stärkere Lippen geben, und kann durch Bart und Haar die völlige Uebereinstimmung mit der Grundbildung hervorbringen, welche er seinem Gesichte ertheilt.

Es ist hierbei also von äusserster Wichtigkeit, dass der Schauspieler wisse, alles was er weis schminkt tritt hervor, was er röthet tritt zurück, was er grau schminkt vertieft sich, was er braun schminkt giebt nur Schatten, was er gelb schminkt gleicht am Lichte die Uebergänge aus. Er muss das Schminken zu einem eigenen Studium machen, und zwar am meisten nach Pastell-Gemälden und überhaupt nach solchen Bildern, welche starken Wechsel zwischen Schatten und Licht im Gesicht haben. Da muss er die Haupttöne der Lichtseite und die Mitteltinten scheiden und betrachten lernen, denn diese sind für ihn schon tiefe Schattentöne. Er lege alles in grossen Massen an und verreibe die Farben sorgfältig, damit alsdann das Mienenspiel völlige Freiheit erlange. Es verdiente gewiss

dieser Zweig der Szenik, dass die Schauspieler einige Anweisung im Pastellmalen empfingen und dass man auf trockne Schminken sänne, welche ohne Gefahr für die Gesundheit anzuwenden wären. Saftfarben haben den grossen Nachtheil, dass sie die Haut spannen und gern im Laufe des Spiels Sprünge bekommen.

Es hat Schauspieler genug gegeben, welche sich nach Portraits treflich schminken konnten. Dies beweist Fertigkeit, nur sollte diese zu idealen Bildungen und nicht zu Portraits angewendet werden.

Wenn dagegen Künstler nur hindern wollen, dass sie von dem Theaterlicht nicht ableichen, so besteht ihre ganze Schminke-Kunst nur darin, sich das Jugendliche des Teints durch rothe Schminke zu verstärken.

Will endlich der Künstler den mimischen Zustand einzelner Situationen nur verstärken, so bestehts vielleicht darin, dass er sich eine Wunde malt, oder sich schreckensbleich oder gar gespensterartig schminkt, und deshalb sich mit einer feinen Florlarve bedeckt.

Das Schminken zu lernen muss für den angehenden Schauspieler nothwendig ein Mittel zu Belebung seiner malerischen Phantasie seyn. Dagegen sollte man billig jedes gebildete Publikum mit fratzenartigen Karikaturen verschonen, deren sich gemeine Komiker gern bei Taddädels und Dümmlingen zu Schulden kommen lassen. Käme

zum malerischen Studium des Schauspielers noch, dass er sich die physiognomischen Verhältnisse antiker Statuen betrachtete und sie nachahmen lernte an seinem Gesicht, so dürfte man hoffen, dass sich das Nationale und Individuelle auf den Bühnen bald sehr karakteristisch und edel darstellen würde. Aber freilich auch die Künstlerinnen würden sich entschliessen müssen, weniger als sie selbst, sondern mehr in ihren Rollen gefallen zu wollen.

In neuerer Zeit hat man Neger und Mulatten auf die teutsche Bühne gebracht, doch ist nicht zu leugnen, dass für unser Auge dabei zu viel vom Mienenspiel verloren geht. Doch das edlere Nationale wird sich bald heimisch auf der Bühne machen, wenn man Malerei mehr als zeither studiert. Zeigt sich beim darstellenden Künstler Neigung und Einsicht in das theatralische Schminken, so wird er auch um so geneigter seyn, die Kleidung und das Kostum in höherer Bedeutung aufzufassen.

Von der Bekleidung und Kostumirung im Allgemeinen.

Zur Bekleidung im Allgemeinen wird gerechnet: 1) Kopfbedeckung und Kopfschmuck, 2) Halsbedeckung, Hals- und Brust-Schmuck, 3) Bekleidung des Leibes, 4) Arm- und Hand-

Schmuck, 5) Bekleidung der Beine, 6) Bekleidung der Füsse, 7) Bewaffnung und Attribut der Gestalt in Uebereinstimmung mit der übrigen Bekleidung.

Rücksichtlich der Kostumirung gelten im Allgemeinen folgende Regeln für die Bühne:

1) Die Kleidung soll, dem Stoffe, der Form und der dabei üblichen Attribute nach national seyn.

2) Sie soll dem Zeitalter, dem Geschlecht, und dem Stande, durch Stoff und Schnitt entsprechen.

Es ist unverzeihlich, einen Salomo im sammetnen Churmantel, einen Griechen mit dem Schnupftuch, einen alten Aegypter in Seide gekleidet auftreten zu lassen. Es ist unerträglich, einen König aus Ossians Zeiten und Volk gleich einem König des sechszehnten Jahrhunderts geschmückt zu erblicken. Wer wüsste es nicht, dass ein altschweizer Bauer mit seidenen oder sammetnen Buffen viel zu vornehm aussieht? Wie kann man moderne Stickerei an teutschen Kämpfern des Mittelalters sehen ohne zu belächeln, dass manches Theater nur bunten Sand in die Augen zu streuen versucht?

3) Die Kleidung soll auch Jugend und Alter gehörig scheiden,

a) durch die mehrere Bequemlichkeit, welche das Alter liebt;

b) durch das mehr Enthüllende, welches die Jugend sucht;

c) durch den reichern Zierath, welchen das Alter bedarf, wo nämlich der Stand nicht widerspricht;

d) durch die anspruchslosere Farbe, welche das Alter bezeichnet.

4) Wo eine Eigenthümlichkeit der Kleidung bei einem geschilderten, historischen Karakter bekannt ist, darf sie nicht vergessen werden und um so weniger, je mehr der Dichter auf sie rechnet. Wer würde nicht einen Achill gern in meergrünem Gewande, eine Juno in himmelblauem Mantel erscheinen lassen?

5) Wenn eine Allegorie sich an den darzustellenden, historischen Karakter anschliesst, muss beim Kostum auf sie Rücksicht genommen werden.

6) Aber es soll nicht die Darstellung des fernen Zeitalters und Volks ängstlich, das heisst so genommen werden, dass man den Gebrauch der Kleidung vielleicht von Jahrzehend zu Jahrzehend unterscheiden könne.

7) Die Herrschaft der Mode wird nur bei der Darstellung der neuesten Zeit gefodert und es ist erlaubt, Stücke, welche kein bestimmtes Zeitalter angeben, in die neueste Zeit und deren Mode zu verlegen.

8) Das wahrhaft Hässliche eines Kostums darf gemässigt werden, denn alles Historische ist

in der Kunst nur Mittel, nicht Zweck, ob es gleich unbefiederte Männleins giebt, welche wohl gar von Tragödien-Dichtern verlangen, dass ihre Produktionen historische Belege sollen werden können. Die Mässigung des Hässlichen darf dagegen nicht durch Annäherung an ein anderes Zeitalter, an ein anderes Volk geschehen.

Leider ist man in Rücksicht des Kostums auf vielen Bühnen sehr wenig im Reinen. Die Frauen kleiden sich in allen Rollen zu modern, die Herren übertreiben zum Theil, zum Theil wählen sie sich Kostume aus sehr verschiedenen Zeitaltern für eines und das nämliche Stück, oder die Theater überhaupt kennen nur wenige Kostume, als z. B. ein antikes oder sogenanntes Tunika Kostum, ein spanisches und altteutsches nebst Ritterkleidung, ein altfränkisches, ein türkisches, ein russisches, ein indisches, ein halbmodernes nach den verschiedenen Ständen und endlich die ganz moderne Kleidung.

Leider zeigt man an Statisten oft die modernen Kamaschen unter Matrosenkleidung, und stellt griechisches und römisches Volk in bunten Fuhrmannshemden, ohne alle Annäherung an die antike Kleidungsform dar.

Der allgemeinste Unterschied in aller Bekleidung dürfte dieser seyn. Die Kleidung ist entweder zum Anziehen bestimmt und hat daher eine, den Körpertheilen ähnliche Grundform, oder sie wird nur umgethan. Jene Kleidungs-

art nennt man wiederum kleidartig insbesondere, diese aber mantelartig. Die letztere ist der mannichfaltigern Veränderung mit jeder Bewegung des Körpers fähig, und darum die schönere und bedeutendere. An der Bekleidung überhaupt wiederum zeigt sich entweder Schmuck oder Zierath. Die Verschiedenheit dieser beiden lässt sich so festsetzen. Schmuck bezweckt jederzeit die Verbindung mehrerer Körpertheile mit einander, oder bezeichnet einen Körpertheil ganz. So schmücken Porturungen aller Art, welche am Gewand rund herumlaufen. So schmücken Diadem, Armband und Halsgeschmeide. Zierath aber ist nur geeignet, einen Theil von einem Theil des Körpers insbesondere hervorzuheben und auszuzeichnen. So ziert der Federbusch, die Kokarde, das Achselband, (das längere Achselband, bei der Kavallerie üblich, welches oft Brust und Achsel verbindet, schmückt mehr als es ziert und imponirt darum auch mehr,) die Lütze, der Knopf, das Ordenskreuz, das lange, umgehangene Ordensband hingegen schmückt. So zieren, jedoch in einem etwas frivolen Sinne, auch der Kammerherrn-Schlüssel nebst Knöpfchen und der Blumenstrauss der Frauen an der linken Brust.

Es ist ein eigener Karakter der Nichtkultur der Menschen in warmen Klimaten, dass ihre Bekleidung weniger schamhafte Verhüllung, weniger Schutz vor der Witterung als Zierath und

Schmuck ist. So schmücken sich Wilde nur mit einem Schurz, überladen das Haupt mit Federn, tragen Ringe in der Nase und im Ohr und tatowiren sich mit allerlei Gestalten. Wo aber das Klima die Bedeckung nothwendig macht, zeigt sich entweder alles zierath- und schmucklos, oder der wahre Schmuck zeigt sich wenigstens am spätsten und die Bekleidung besteht aus Verhüllung und Zierde. Kultur, auf niedriger Stufe, sey sie noch so vollendet in einigen Rücksichten, zeigt sich mehr technisch als geistig, und dann tritt mehr diejenige Bekleidung auf, welche der Thätigkeit beim Gewerbe am wenigsten hinderlich ist und welche ihr wohl noch ausserdem dient. Nur vielseitige Kultur erhebt die Kleidung ins wahrhaft Schöne. Es ist eigenthümlich, dass die Kleidung griechischer Gelehrten und Weisen so schön ist, und im Mittelalter, ja selbst jetzt noch, die Gelahrtheit sich nicht selten mit einem Pedantismus der Kleidung verbindet, wie der Zunftgeist auch thut. Man betrachte eine Menge Handwerker, und sehe wie verschieden, nach dem Bedürfniss, Form und Stoff der Bekleidung von ihr für sich gewählt werden. Man betrachte, wie, nicht Armuth und Reichthum, sondern Zweckmässigkeit ohne Schönheit die Kleidung verschiedener Stände überhaupt in Europa seit dem Mittelalter geschieden hat. Man sehe die Zweckmässigkeit der militärischen gegen die bürgerliche Klei-

dung, sehe den Bergmann u. s. w. Und, wie sich die Stände scheiden durch Kleidung, so thut sich auch wieder in wahrer National-Kleidung der National-Karakter und das National-Temperament kund. Der Türke hat National-Kleidung und doch unterscheiden sich auch bei ihm die Stände. Zu verwundern dagegen ists, wie man vormals geneigt war, willkührlich einen Unterschied der Stände durch Kleiderordnungen einzuführen. Solche Kleiderordnungen haben indess ein Interesse, welches wahrscheinlich nicht von jedem gefunden wurde, der Kleiderordnungen machte. Man findet nämlich zuförderst darin, dass man unvermerkt bei den niedern Ständen das Nationale aufrecht zu erhalten suchte, während man die höhern Stände hierüber erheben zu dürfen glaubte, dann aber auch zeigt sich in den meisten die gute, aber blinde Absicht, zu hindern, dass nicht Eitelkeit der Zweckmässigkeit der Kleidung schaden möge. Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass im Allgemeinen es unnöthig ist, hierfür zu sorgen, denn Erwerb und Bequemlichkeit werden nur von Wenigen der Eitelkeit geopfert.

Wenn man ohne Rücksicht auf Zeitalter die Kleidungen betrachtet, so ergeben sich folgende, wesentliche Verschiedenheiten:

1) Gänzliche Entblössung des Hauptes; ja, es giebt Völker, welche die Haare abscheeren, und als Gegensatz dessen doch grosse Gewänder-

Fülle und besonders Bedeckung der Beine und Füsse für schicklich halten. So zeigt sichs bei Chinesen, zum Theil bei den alten Aegyptern und zeigt sich bei allen sehr gläubigen Völkern, daher sogar den meisten Geistlichen, auch unserer Zeit, wenigstens das entblösste Haupt bei Fülle der Bekleidung zukommt.

2) Dem entgegen findet man gänzliche Bedeckung des Oberhauptes, entweder bei abgeschornem oder doch verborgenem Haar und wiederum verbunden mit grosser Fülle der Gewänder. So z. B. bei den Juden des Alterthums, bei den Türken und mehrern andern Völkern. Diese Art der Bekleidung deutet einen anarchischen Sinn an, der sich dennoch am leichtesten dem Despotismus unterordnet.

3) Eng anliegende Kleidung, als schlechte Nachahmung der edlern Nacktheit. Sie deutet mehr auf Sittenverderbniss überhaupt, als auf Karakter. Der Name Sansculotte fällt einem jeden sogleich ein.

Aus den angegebenen drei Richtungen mischt sich mehr oder weniger die Mode der jetzt lebenden kultivirten Völker.

Die weibliche Bekleidung, zum Unterschied von der männlichen, war von jeher mehr verhüllend als bequem. Die Geschäfte des Weibes fodern weniger Körperanstrengung als die des Mannes, daher konnte jene Kleidung auch mehr der Form des Körpers angemessen gemacht wer-

den. Bei den meisten Völkern wird der Bau der Beine und Hüften am weiblichen Körper bedeckt, der Busen dagegen zeigt sich bei vielen, wenigstens bei der weiblichen Jugend, entblösst. Der Kopf erscheint bald verschleiert, was weit edler und karakteristischer als die Bedeckung mit einer Haube, oder mit einem Turban ist, welche das Haar verbergen, oder der Kopf erscheint geschmückt und geziert.

Die moderne Kleidungsweise der gebildeten Stände ist der Anmuth entgegen. Die neuere, männliche Kleidung z. B. theilt den Körper zu sehr dadurch ein, dass die Kleidungsstücke von Glied zu Glied reichen. So fällt der Abschnitt des kurzen Beinkleids mit dem Knie und der Hüfte zusammen, oder man denkt sich gar das Naturgesetz umgekehrt und zieht den Menschen von unten hinauf, statt von obenherab an, dann macht man das Beinkleid hoch bis an die Brust und das Westchen ganz klein. Die Kleidung der Alten zieht von oben herab an. Die Tunika war nicht auf der Brust, sondern unter derselben gegürtet und reichte dann bis in die Mitte des Schenkels. Aus gleichem Grunde ist der Halbstiefel schöner als der Schuh; oder, zu diesem gehört das lange weite Beinkleid, denn kurzes Beinkleid und hoher Schuh, vielleicht gar bei bunten Strümpfen, theilen das Bein und den Fuss zu sehr nach den Abtheilungen der Natur ein und diese will ihre Abtheilungen nicht

verstärken lassen. Wie hässlich war der steife oder sogenannte Kanonenstiefel, und wiederum theilt der lange Schlappstiefel, besonders mit Stolpen, ebenfalls zu sehr ein. Der Frack bezeichnet die Achseln, die Schultern, die Ellbögen, macht sogar durch den Kragen den Hals, durch den Aufschlag die Hand, durch Taschen die Hüften, durch Chaisen die Lenden bemerklich. Hierzu kommt, dass Kleidungsstücke oft von verschiedenen, widersprechenden Farben gewählt werden, welche die Abtheilungen nur noch auffallender machen. Daneben ahmt die männliche Kleidung zu sehr die Körpertheile und doch unförmlich nach. Man überzähle ferner die Toiletteubedürfnisse eines modernen Herrn, der z. B. im Winter ausgeht und sehe mit Scherz, wie zusammengesetzt das Wesen ist. Man wird finden, dass solche Kleidung selten aus weniger als 15 Hauptstücken zusammengesetzt ist, oft aber 25 Stücke in sich fasst. In neuester Zeit kommt nun hinzu, dass Männer sich den Leib zu schnüren und die Brust auszustopfen beginnen, was selbst zur Zeit des Verfalls der athenäischen und römischen Schönheit nicht geschah.

Wie so sehr die Kleidung des Alterthums schön und schicklich war, bewährt ein kleiner Umstand: In jetziger Zeit schämt man sich wohl mit Recht, Kleidungsstücke im Zimmer liegen zu lassen, wenn man Besuch bekommt, dieses Gefühl konnte den Griechen nie befallen, weil

seine Bekleidungen nie an Unschickliches erinnerten.

Die moderne Frauenkleidung hat Vorzüge vor der männlichen, doch ist nicht zu leugnen, dass sich die Leiber wiederum zu sehr den glatten Baumstämmen ähnlich machen und daher einer trocknen Form die Anmuth der Bewegung opfern.

Die jetzige Mode hat Hauptgebrechen. Sie bezweckt mehr Nachahmung verschiedener Zeitalter und Nationen als Karakteristik der Individuen. Bald giebts einen altrömischen, altgriechischen, hetruskischen und ägyptischen, bald einen alttentschen, altfränkischen Geschmack, bald eine englische, französische, türkische, chinesische Mode. Oder es wird wohl gar eine Vermischung mehrerer Mode-Arten vorgenommen. Immer ist also weniger das Schöne als solches, als etwas Historisches, welches man nachahmt, der Zweck jetziger Mode. Noch deutlicher erkennt man dies an den Moden, welche nach einzelnen Mannern oder Frauen geradehin benannt werden. Dabei ists vielleicht nur eine unbedeutende aber pikante Kleinigkeit, was die Mode ausbreitet.

Griechinnen und Römerinnen verstanden es, sich durch ihre Kleidung an jedem Tage einen andern Karakter zu geben, oder den einen, bleibenden Karakter mannichfaltig hervorzuheben. Die jetzige Mode strebt darnach, alle Individualitäten sich ähnlich zu machen. Der Geschmack

des Alterthums wählte das Schöne und Wahre, der Geschmack des teutschen Mittelalters aber wählte das Kräftige. So sieht man z. B. an der altteutschen Kleidung schon den Unterschied des Schmuckes und der Zierde mehr ausgedrückt als jetzt, und die friedliche Ritterkleidung war stoffreich und doch leicht. Nach dem Mittelalter trat der Geschmack am Hässlichen und Verzerrten auf, und jetzt findet man oft Geschmack an dem, was nicht schmeckt.

Die Gewänder des Alterthums bleiben für die jetzige Zeit ideale Gewänder. Kein Gewand wenigstens ist erfunden worden, welches sich für alles Ideelle so eignete wie die Kleidung des griechischen und römischen Alterthums. Dies ist auch der Grund, warum in den antiken Gewändern der Volks- und Stände-Unterschied weniger der Schönheit Eintrag thut als bei der neuern Kleidungsart. Dies ist ferner der Grund, warum in denen, diesem Bande beigefügten Kupfern nur antike Gewänder angewendet worden sind. Wie sich jeder Gemüthszustand physiognomisch (dies hängt vom Zeichner und Maler ab) und mimisch selbst objektifirt und hiernach die Blätter, als Belege dieses Bandes entstanden sind, so eignet sich für diese Repräsentationen auch nur ein Gewand, das keinem willkührlich äussern Zwecke entspringt.

Die Kleidung des Alterthums ist es auch, welche stets zu einem Ganzen verbindet. So,

jede ihrer, einer Tunika ähnliche, männliche oder weibliche Bekleidung, so ihre kleinern und grössern Mäntel. Diese Kleidung erscheint, selbst wo sie Anzug fodert und hiermit in der Form beschränkter als beim Umthun ist, noch immer bei weitem mehr als umgethan, als angezogen, daher jede Falte zum Zusammenhang des Ganzen wirkt. Die antike Kleidung zwängt nie, sie zeigt vom Körper mehr als jede andere, und zwar die ausdrucksfähigsten Theile, als z. B. Hals, Brust, Arme, Beine. Es stehen ihr Farbe, Dichtigkeit, Leichtigkeit und Art des Stoffes, Fülle und Richtung der Falten, Grösse der Gewänder und Verschlingung der Gewinde als Mittel, um karaktervoll- und ausdrucksvoll zu werden, zu Gebote, während die neuere Kleidung fast nur auf Farbe, Stoff und Zierath verwiesen ist, durch welche sie zum Theil ausdrucksvoll sich bildet, meist aber doch nur ein, sehr willkührlich ausgedachtes Zeichen zur Unterscheidung des Berufs und Standes ist.

In der jetzigen Kleidung der Frauen werden für ideellere Formen die Stoffe nachtheilig. Besonders gehören hieher alle seidenen Stoffe, welche im Einzelnen kleine, spitzige Falten geben, und im Ganzen keine ächten Faltenmassen bilden. Hiezu kommt der entstellende Glanz seidener Stoffe, und dass sich bei ihnen noch überdies Sprödigkeit und Leichtigkeit widersprechen. Aus solchen Stoffen nun folgt zum Theil das

Eigenthümliche des Schnitts vieler jetziger Gewänder und folgt auch der in gewissem Sinne gewaltig überhäufte und dennoch dünne Anzug. Der Anzug der Griechinnen und Römerinnen war dem Schnitte nach weit einfacher als der jetzige, und dennoch gehäufter. Auch jene Frauen trugen, bei rauher Witterung, mehrere Gewänder über einander als bei milden Tagen, giengen auf dem Lande leichter gekleidet als in der Stadt. Allein seidene Stoffe kannten sie nicht. Ihre Obergewänder waren wahrscheinlich von schwerern Stoffen als die Untergewänder (etwa von schafwollenen Zeugen), jetzt aber findet das Gegentheil Statt. Jenes bringt schönen, dieses widersprechenden Faltenwurf hervor. Es schien, als sollte der grosse Shawl in neuerer Zeit sich als Mode erhalten und die Mäntel des Alterthums ersetzen, allein schon wird er von kleinern Tüchern und von Ueberröcken verdrängt und wird auch nur zum Schutz vor Kälte, nicht zur Eleganz und zum Schmuck der Bekleidung gerechnet.

Das Gesetz der Mode sollte Karakteristik seyn, Uebereinstimmung der Bekleidung mit dem Karakter und mit der Stimmung des Gemüths des sich Bekleidenden. Auch in dieser Rücksicht haben, selbst noch im teutschen Mittelalter, Kleidungen Statt gefunden, welche beweisen, dass wir jetzt vom eigentlichen Kunstzweck der Bekleidung sehr entfernt sind. So

gab es sonst eigenthümliche Schnitte der Trauerkleidungen, und Braut und Bräutigam waren eigenthümlich gekleidet.

In einigen Gegenden des protestantischen Teutschlands schien sich neuerdings das Ornat der Prediger zu sehr der bürgerlichen Mode zu nähern. Der Rock ward zum Frack, der grosse Chorrock wurde mit einem kleinen Mäntelchen vertauscht und an die Stelle der grossen Fraise trat das Bäffchen, bestehend aus nur zwei kleinen Vierecken. Die unleidliche, vormals übliche Perrucke ward zwar abgeschafft, aber doch das gepuderte und mit einigen, steifen Locken versehene Haar beibehalten. Damit verschwand die äussere Würde in der That. Doch, schon nimmt man das ehrwürdige, ältere Ornat an mehrern Orten wieder an. Dem Geistlichen ziemt die einfachste Lage des natürlichen Haars, und in der That, die Maler haben durch Darstellungen der Apostelgestalten den würdigsten Haarschmuck vorgezeichnet, und so namentlich zeigte sich auch Luther in seiner spätern Zeit. Ein weites Gewand kommt dem Geistlichen zu. Auch in dieser Rücksicht zeigen jene Maler den richtigen Weg. In ihren Apostelgestalten nämlich findet sich die antike Kleidung verwandelt in die prophetische und apostolische dadurch, dass die Form männlicher Gewänder beibehalten, die Länge aber und Fülle weiblicher Gewänder hinzugefügt worden ist. In der Farbenwahl, in

den Verzierungen dünkt mich der Geistliche der katholischen Kirche zu weltlich. Recht innig fühlt man dies auf Gemälden italienischer, grosser Meister, wenn in Gruppirungen Apostel und männliche Heilige, neben Päpsten, Kardinälen und Bischöfen stehen. Der protestantische Geistliche wählte, mich dünkt, mit Recht die schwarze Farbe und vermeidet alle Zierde. Mehrere Mönchskleidungen zeigen jedoch eine ganz ausserordentliche Würde.

a) Vom Kopfschmuck insbesondere.

Betrachtet man auf Münzen und an Statuen des Alterthums männliche und weibliche Köpfe, z. B. des Apollo und Nero, der Juno und Niobe, so stehen Haarwurf, (Farbe des Haars, nach der Haltung des Ganzen zu schliessen,) und Kopfschmuck in der innigsten Uebereinstimmung mit dem physiognomischen und mimischen Ausdruck. Schon die Natur pflegt die Farbe des Haars mit der Farbe der Augen in Uebereinstimmung zu setzen. Dies giebt zu erkennen, dass Farben des Kopfschmuckes auf den Gesichtsausdruck wirken können, und wenn die Farbe solcher Einwirkung fähig ist, warum sollte nicht die Form und Art des Kopfschmucks ausdrucksvoll seyn können?

Das Haargeflechte der unverschleierten Juno und ihr Diadem sitzen so, dass sie die Grund-

form des Kopfes, welche Stolz ausdrückt, hervorheben und um so fühlbarer machen. Warum ist Venus anders am Haupt geschmückt als Juno, warum anders als Diana, wenn die Künstler keinen innern Zusammenhang zwischen Kopfschmuck und Gemüthsausdruck kannten? Perlen, Diadem, Nadeln, Spangen, Blumen, Bänder, Schleier, Kranz und Krone waren es, womit das weibliche Geschlecht auch des Alterthums sich das Haupt schmückte. Bei den Männern wars das Band, der Kranz, die Krone, die Mütze, der Helm und der Mantel. Aber wie anders verstand man sich damals zu schmücken als im 16ten und 17ten Jahrhundert. Hier schuf die Hand des Friseurs jedes Haupt in eine Metapher oder gar in eine Allegorie um. Es wuchsen aus bepudertem Herzen Löckchen hervor. Man denke daneben der Alongen-Perrücke, denke des Zopfes, Haarbeutels, des triangulairen Spitzhüthchens u. s. w. und vergleiche sie mit dem Hauptschmuck des Alterthums.

Im Allgemeinen betrachtet, zeigt sich beim Hauptschmuck Folgendes: Das Haar dient selbst zum Schmuck, oder es wird geziert.

Das lang herabflatternde Haar gaben seit langer Zeit die Maler nur dem paradischen Leben als Schmuck, und es scheint die Sitte, das Haar lang herabhängen zu lassen, wenigstens bei Männern frühe nicht mehr unter den ältesten Völkern üblich gewesen zu seyn. Es ist auffal-

lend, dass man auf Bildungen des Alterthums so wenige Andeutungen des langen Haars an männlichen Gestalten findet. Die meisten, männlichen Gestalten zeigen lockiges Haar, bald mehr bald weniger kraus und lang, aber nur bis in den Nacken. Es scheint fast, als wenn die Künstler nie solche Menschenstämme trafen, welche langes Haar besitzen und dass die ältesten Völker schon frühe die gänzliche Verhüllung des Hauptes zur Mode annahmen, um nicht das Haar abzuschneiden. Es muss befremden, dass die Geschichte des langen Haars eines Simson gedenkt, da doch sonst auf Abbildungen das kurze, lockige Haar als Zeichen der Kraft aufgeführt ist. Kein Maler des Mittelalters gab heidnischen Männergestalten langes Haar, dagegen dem Christus und Johannes haben sie mittelmässig langes Haar gegeben, und Rittern aus dem Mittelalter rollt das Haar lang über den Rücken herab, wenn sie den Helm heben. Keinem griechischen Gott aus der ältesten Zeit der Kunst ward lang herabwallendes Haar als Attribut ertheilt, obgleich mehrere Statuen, besonders bei Jupiter-, Neptun- und Bachus-Gestalten ein Haargewinde zeigen, welches nur bei langem Haare möglich ist. Wie ganz anders in der christlichen Kunst. Wer wüsste nicht, dass die Maler einer Magdalena gern ein lang herabwallendes Haar geben? Warum mögen sie es dem Karakter der Maria zuwider gefunden haben, ihr den nämlichen

Schmuck zu geben? Es ist wahr, dass verschleiertes, verdecktes Haar schon frühe, besonders bei den Juden den Frauen auch im wirklichen Leben zur Pflicht gemacht worden ist, und dass das Mädchen dagegen das Haar zeigen durfte, allein, dass das so war, war nicht willkührlich, sondern gieng aus richtiger Empfindung hervor. Matronen und Frauen verhüllen allenthalben das Haar mehr als Mädchen. Das lang herabwallende Haar deutet Weichheit, Zartheit, Sanftmuth, Mädchenhaftigkeit und Friedlichkeit an, darum erscheints auch bei weiblichen Gestalten in der Natur und Kunst mehr als bei Männern. Wird das lange Haar zum Schmuck benutzt, so erscheint es entweder nur gescheitelt, wodurch z. B. die Christus-Gestalt so anziehend und karakteristisch gemacht wird, oder es wird in Beugungen aufgeschlagen, welche bald mehr bald weniger die Stirne, den Nacken und das Ohr sehen lassen. Ahmt das Haar die Zierde selbst nach, so windet es sich um das Haupt herum und es entstehen die Geflechte. Kommt Schmuck hinzu, so ordnet sich das Haar diesem unter. So z. B. hält eine Hülse das Haar am Hinterhaupt auf antiken Gestalten zusammen, so durchflechten es Band und Perlschnuren. Hiermit geht jene Sanftmuth und Bescheidenheit verloren, welche das fliegende Haar ausdrückt. Wird die Stirne entblösst, so öffnet sich der Ausdruck und jedes Gewinde, welches vorzüglich die

Schläfe und das Ohr zeigt, giebt dem Kopf ein leichtfertiges, pfiffiges Ansehen, gleichsam als Gegenspannung gegen die Bewegung des mimischen Ausdrucks. Die heftigste Leidenschaft entblösst sich selbst die Stirne und entfernt das Haar aus dem Gesichte, jede hämische zieht es ins Gesicht und verbirgt Augen, Stirne und Schläfe. Man betrachte zugleich, wie schön ein einfaches, weisses Band als Schmuck wirkt, wenn es, gleich einem Ring um das Haupt gelegt wird. Sitzt es dicht auf den Augenbraunen, so zeigt es edeln Muth, aber auch Trotz an. Bedeckt es die hervorragendsten Punkte der Stirnblätter, so wirds zum wahren Heiligen-Schein. Wird es noch etwas höher geschoben, zwischen den angegebenen Punkten und dem Haarwuchs, so verwandelt sichs in die Krone, und noch höher auf dem Punkt des Haarwuchses, so zeigts verachtenden Stolz, sitzt es oberhalb des Haarwuchses und windet sich hinter die Ohren herab, so bezeichnets sogleich den leichten, fröhlichen Kranz, wird es von oben herab vor dem Ohre unter das Kinn gewunden, so näherts sich dem Matronenschmuck und giebt daher ein bescheidnes und ehrwürdiges Ansehen. Und, legt man es schief um das Haupt, bald am rechten Schlaf tiefer als am linken, bald vor das linke und hinter das rechte Ohr, so entsteht eine unedle Leichtfertigkeit, ein herausfodernder Trotz und Prahlerei und Ueppigkeit. Wie dieses einfache

Band nur durch die Richtungen sich bedeutend macht gleichsam darnach:

1) Ob es das Haupt eintheilt und welchen Theil es hervorhebt;

2) Ob es mit den Eintheilungen der Natur zusammentrifft oder nicht;

3) Ob es jene Eintheilungen der Grösse nach gleich oder ungleich macht; So wirkt jede Art des Schmuckes am Haupt. Gewinde, Hauben, Mützen, Hüthe, welche das Gesicht bedecken und verbergen, geben Sanftmuth und Ernst. Was das Hinterhaupt flach, das Vorderhaupt hoch macht, giebt wildes und stolzes Ansehen; was das Vorderhaupt verkleinert und das Hinterhaupt erhebt, giebt ein üppiges Ansehen. Was den Kopf breit macht, giebt ein thierisches und störrisches Ansehen. Nun denke man daran, wie männliche und weibliche Renomisten der Liebe und des Muthes die dreieckigen und runden Hüthe schief aufgesetzt trugen!!

Nach diesen Rücksichten vergleiche man hiernächst

1) Die mützenartigen Bedeckungen des Alterthums bei Juden und Heiden, die verschiedenen Helm-Arten mit dem daran befindlichen Schmuck, sehe die Turbane der Türken u. s. w.

2) Vergleiche die bloßen Haargewinde des Alterthums, und des Mittelalters und der neuern Zeit.

3) Vergleiche ferner das Barret, und die

Hüthe des Mittelalters, die Ritterhelme und Bickelhauben, die Hauben und Mützen der Frauen und Mädchen jener Zeit unter einander.

4) Vergleiche ferner die verschiedenen, altfränkischen Hüthe, Mützen u. s. w.

5) Und endlich betrachte man die verschiedenen Formen solcher Kopfbedeckungen der neuern Zeit.

Sie alle wirken nur nach jenen Richtungen, und da es hier nicht der Zweck seyn kann ein Kostum-Buch zu schreiben und diese Betrachtungen daher auszuführen, so genügt es die Richtungen anzugeben, nach denen Betrachtungen anzustellen sind, wenn man bei Theatern Kostum-Bücher zu Rathe zieht.

Wie der Schmuck im umfassendern Sinne, so wirkt Zierath im Einzelnen. Man stecke z. B. eine Feder auf Stellen des Hauptes, wo die Natur Eintheilungen gemacht hat, und diese werden sogleich nur um so bedeutender werden. Man stelle sie dahin, wo solche Abtheilungen nicht sind, und der Theil als Theil wird hervorgehoben werden. Man stelle z. B. die Feder sey es am Haar, sey es am Huth gerade auf die Mitte der Stirne auf, und sie wird Hoheit und Stolz andeuten. Man stecke sie hinter das eine Ohr und neige sie vorwärts und sie mildert das Gesicht, stellt man sie zur Seite und neigt sie rückwärts, also nach dem Hinterhaupte zu, so giebt sie ein wildes, frivoles und listiges An-

sehen, je nach der mehrern oder mindern Beugung.

Die Stoffe des Hauptschmuckes sowohl als der Zierath wirken ebenfalls eigenthümlich. Es ist unverkennbar, dass ein weiches und faltiges Tuch von einer Farbe anders als ein gestreiftes oder gar mit Blumenstickerei versehenes wirken müsse. Die Weichheit selbst des Stoffes entspricht einem mildern aber auch einem weichlichern Sinne, der oft mit Grausamkeit gepaart seyn kann. Vergleicht man das Tuch mit dem Schleier, so ists die Durchsichtigkeit des letztern, verbunden mit seiner verbindenden Grösse und Leichtigkeit, die ihn sogleich als Schmuck des Reizes auszeichnet und dadurch ausschliessend zum Schmuck des Weibes macht. Das Metall zum Schmuck, als Krone und Diadem, angewendet, wirkt durch Glanz und Schwere nie anders als Hoheit verkündend. Der Edelstein dagegen, der klein ist, wirkt und kann sehr im Einzelnen wirken, mithin ziert er nicht allein prachtvoll, sondern auch, wie die Perle, naif. Der Kranz von Lorbeer oder Gold ist unfehlbar die erhabenste Schmuckes-Art. Ihm kommt selbst die Krone nicht gleich, daher in griechischen Götterbildungen nicht die Krone, sondern der Kranz den würdigsten Gestalten gegeben wird. Der bunte Blumenkranz hingegen gehört nicht blofs historisch, sondern karakteristisch der Idyllen-Welt an, in welcher Naifetät heimisch ist.

Die Feder, oft anspruchsvoll durch ihre Grösse, ist jedoch leicht und daher nur geeignet das Aufsehen zu erregen. Bei der Trauer wird sie deshalb jederzeit abgelegt. Solche Federbüsche aber, wie man sie jetzt kennt, sind ein gar zu künstliches Werk für sich, als dass sie mehr als willkührliche Abzeichnung seyn könnten. Der Rossschweif hingegen ist ohnfehlbar eine der zweckmässigsten, kräftigsten Arten des kriegerischen Schmuckes.

Bekanntlich gilt es bei einigen Völkern für eine Auszeichnung einzelner Stande, mit bedecktem Haupte vor dem Vornehmern erscheinen zu dürfen, bei andern zeigt Verhüllung des Hauptes Trauer an, bei andern entblösst Trauer das sonst bedeckte Haupt. Solche Erscheinungen, verbunden mit der Betrachtung, dass Gefühle der Ehrfurcht und Achtung das Haupt neigen, deuten darauf hin, wie wichtig der Hauptschmuck für die bildende und theatralische Kunst als Mittel der Karakteristik sey.

b) Vom Halsschmuck insbesondere.

Die Jugend zeigt den Hals gern entblösst und schmucklos, weil er in diesem Alter die zarteste Fülle hat. Am Hals und an den Augen ists, wo sich das herannahende Alter am ersten offenbart. Frauen beginnen daher in solchem

Falle den Hals zu schmücken, mit goldenen Ketten, Edelsteingeschmeide und Perlenschnuren. Späterhin verhüllen sie den Hals mit dem Tuche. Auffallend ist jedoch, wie sehr zornige und wie sehr heftige Temperamente überhaupt den Halsschmuck lieben. Ja, Wuth und Tücke pflegen den Hals ins Gewand zu hüllen, während sie vielleicht sogar Brust und Leib entblössen.

Jeder Halsschmuck, welcher den Hals von der Brust trennt, ist hässlich. So wärens die altfränkischen Halsbänder, so sinds die Halsbinden der Männer noch jetzt. Der entblösste Hals gehört ohnfehlbar zu den grössten Zierden, aber leider eignet er sich nicht für jedes Klima. Die Kragen der Ritter und Ritterfrauen waren ein würdiger Schmuck, und würdevoll zeigen noch viele Mönchsorden den entblössten Hals, während ihn die Nonnen jederzeit verhüllen.

c) Vom Brust- und Leibschmuck insbesondere.

Schmuck des Halses ist gemeiniglich auch Schmuck der Brust. In dieser Rücksicht zeigt sich das Alterthum äusserst würdevoll. Die Brust, dieser edelste Theil und schönste am Menschenkörper, ward nur selten, nur bei der Trauer verhüllt. Jetzt erscheint er zu schwächlich und krank und daher stets verhüllt, und, nichts kann widersinniger seyn, als der Schmuck der männ-

lichen Brust durch einen Busenstreif mit vielen Fältchen. Da war die Brust durch den Ritterkragen doch gewiss viel würdiger angedeutet als jetzt. Frauen haben den grossen Vorzug des wahrhaft schmückenden Gürtels an der Brust und des Leibgürtels. Ohnfehlbar ist jedes Gewand, welches den Gürtel fodert, schöner als jede Art geknöpfter, männlicher Bekleidung, weil der Gürtel auf die Rundung des Körpers hindeutet, die Knopfreihe aber nur auf die Länge des Körpers und zugleich gerade Linien hervorbringt, welche die Natur am belebten Körper vermieden hat. Das Pantelier und die Blumenguirlande, aus dem nämlichen Grunde, gehören ihrer Richtungen nach zu den würdigen Schmuck-Arten der Brust und des Leibes.

d) Vom Arm- und Handschmuck insbesondere.

Der schöne Arm, die schöne Hand des Mädchens muss sich jetzt, nach vornehmer Sitte, in weisgekalktes Ziegenfell hüllen. Es war sogar eine Zeit, wo man die Handschuhe mit Armbändern und Ringen zierte. Auch das Alterthum kannte Verhüllung des Arms und der Hände als ein Zeichen der Trauer, der Demuth und des Alters, aber nicht durch Handschuhe, sondern durch den langen und weiten Ermel oder durch den Mantel. Von Handschuhen mit Fingern

kommt bei Griechen und Römern nichts vor. Diese Erfindung ist zu schön, als dass man sie nicht den Franzosen zuschreiben sollte, welche gern das Zeichen für die Sache nehmen. Der Ermel gehörte im Alterthum zum Gewande, welches von oben angezogen wurde. Der Handschuh macht ein Kleidungsstück für sich aus und wird von unten angezogen.

Arm und Hand der mannichfaltigsten Bewegungen und Gestikulationen fähig, werden, selbst bei den wildesten Völkern, gern mit Armbändern am Ober- und Unterarm und mit Ringen geschmückt, und mit Recht; denn der Schmuck selbst und der Zierath machen hier jede Bewegung bedeutend. Doch findet man im Alterthum nicht die Ueberladung mit Ringen, wie sie in der neuern Zeit abwechselnd Mode gewesen ist. Die goldene Spange, und Kette und die Perlenschnur machen im Alterthum die Mittel des Armschmucks aus; ein Beweis, dass hier gerade der härtere Stoff und dass hier die Einzelheit am rechten Orte angebracht sind. Umwundene Tücher und Schleifen kennt das Alterthum nicht und noch weniger Manchetten.

Auch beim Armschmuck der Antike zeigt sich die Sorgfalt, mit der es vermieden wurde, durch Schmuck die Abtheilungen, welche Gelenke bilden, noch fühlbarer zu machen. Beim altteutschen Ermel zeigt sich etwas Aehnliches. Man schmückte ihn so, dass er die Abtheilung

an der Natur wenigstens um etwas verbarg. So z. B. waren die Bausche an der Achsel, welche einen kurzen Ermel über den langen bildeten, so waren die Einschnitte am Elbogen und so der Aufschlag und Aufschnitt am Handgelenke. Der Armschmuck eignet sich für naife Karaktere wie für erhabene. Bei jenen ist er leicht und zart, bei diesen schwer und reich.

c) Von der Fussbekleidung insbesondere.

Dass bei dieser Bekleidung überhaupt der Zweck, den Gang weniger zu fühlen herrscht, bedarf keines Beweises, aber die Bekleidung selbst gewinnt Ausdruck, sowohl durch die Farbe des Stoffes, als auch dadurch, dass hohe Absätze und dicke Sohlen die Gestalt zu vergrössern scheinen. Hierzu kommt, dass die Sandale des Alterthums den Fuss und das Bein verband und doch leicht war, während die Linien der Riemen den Fuss und das Bein zierten. Es ist eine eigenthümliche Verrenktheit des Geistes, dass einzelne Völker, wie die Chinesen, einen unnatürlich kleinen, spitzig zusammengequetschten Fuss für schön halten und darnach die Bekleidung einrichten. Solcher Entstellung liess sich das Alterthum nicht zu Schulden kommen. Der Schuh selbst hat ohnfehlbar viel mehr Schickliches als die Sandale, aber die Entstellung der

Fussform durch den Schuh ist tadelnswerth. Bekanntlich zeigt eine leichte Fussbekleidung auch einen leichten Karakter, eine verhüllende Fussbedeckung dagegen Würde und Bescheidenheit, eine erhöhende, endlich Stolz und Prahlerei an. Es kann hier nicht darauf ankommen, Fussbekleidungen zu nennen und zu beschreiben, sondern das Allgemeine gnügt für diesen Zweck. Am Fusse eines Achilles ist die Sohle der Sandale dünner, das Sandalen-Gewinde leichter und kürzer als am Fusse eines Ulysses. Wie stolz geschienet dagegen erscheint ein Hektor! Wer wollte einem würdigen bejahrten Manne auf dem Bilde Schuhe malen, wie sie beim Ballettanzen gebräuchlich sind; wer einer Frau schwere Halbstiefeln anziehen und sagen, die Bekleidung entspreche dem Karakter?

f) Von der Waffe und dem Attribut insbesondere.

Auch in dieser Rücksicht kann es hier nicht der Zweck seyn, die Waffenarten und Attribute mancherlei Art anzugeben, wie sie Bücher über das Kostum der verschiedenen Völker und Zeitalter enthalten sollen, sondern es kommt hier nur auf die karakteristischen Hauptrücksichten an. Diese sind:

1) Die Waffe und das Attribut müssen nicht allein dem Zeitalter und Volk, sondern auch

dem Karakter entsprechen. Ein hämischer Karakter gebraucht lieber die heimliche, als die offne Waffe; ein Stolzer, die glänzende; der Starke und Rauhe wählt die schwerfällige; der Wilde, Jugendliche, die leichte, leicht zu behandelnde und fern hinzielende Waffe. Aehnlich dem gehts mit dem Attribut und mit der Zierde z. B. am Helm, am Schild, am Schwert. Ein jugendlicher Held z. B. wird lieber das Haupt des Rosses, als das des Löwen auf dem Schilde führen.

g) Von der Drapirung insbesondere.

Unter Drapirung wird hier die Karakteristik durch das antike Gewand, welches umgethan wurde, verstanden. Es liesse sich also auch sagen, dass hier Karakteristik durch Mantelwurf der engere und nähere Zweck sey. Indess darf das Untergewand nicht ganz unberücksichtigt bleiben und es darf z. B. nicht verschwiegen werden, wie jedes, einer Tunika ähnliche Gewand des Alterthums nirgend sich nur glatt anliegend an Brust und Körper zeigt. Ja, sind die Gewänder gegürtet, so zeigt sich sogleich, dass der Busen durch Falten karakterisirt wurde und dass man nur von den Hüften die Falten zu entfernen suchte, um nicht die Richtung des Schenkels zu geradlinig zu machen.

Drapirung wirkt auf doppelte Weise auf Karakteristik:

α) zeichnend, durch die Richtung und Art der Falten und der Flächen dazwischen;

β) malend, durch die Farbe und Natur des Stoffes des Gewandes.

α) *Zeichnende Wirkung des Mantelwurfs.*

Es giebt überhaupt nur drei Hauptarten von Falten.

1) Die durchweg, oder schlicht laufende, einfache Falte. Sie entsteht, wenn der Falte nur ein fester und Entstehungs-Punkt gegeben ist, wenn an einem Punkte sich das Gewand presst. Von diesem Punkte aus läuft die Falte nach dem Rande des Gewandes hin. Sie entsteht an jedem Gewande der Frauen unter dem Gürtel und läuft gerade hinabwärts. Sie wird immer grösser je weiter sie läuft, bildet eine verjüngte Linie und ist wahrhaft verhüllend. Fällt von oben Licht auf sie, so wird ihre Erhöhung scharf, fällt Licht von der Seite auf sie, so erscheint ihre Vertiefung sehr tief und die Falte wirft heftige Schlagschatten. Diese Art Falten, wenn ihrer mehrere so übereinander sind, dass sie wegen Fülle des Stoffes stürzen und die untere stets länger als die obere wird, heissen Dütenfalten.

2) Die zweite Hauptart der Falten dürfte wiederkehrend zu nennen seyn. Sie entstehet, wenn das Gewand an zweien entgegengesetzten Punkten festgehalten wird. Diese Falten schwellen nothwendig in der Mitte an und werden spitz an den Anfangs- und Endpunkten. Sie können selten gerade Linien bilden und verbinden den Körper in Bogenlinien am schönsten. In der Ausspannung legen sie sich oft breit und über einander, wo sie sodann Lagerfalten genannt werden können. Sie sind schon dadurch wiederum sehr bedeutend, dass sie als Bogenlinie den Schwerpunkt bald in der Mitte, bald ausser dieser haben können.

3) Die dritte Art der Falten heissen Quetschfalten. Sie entstehen zwischen jenen und an jenen beiden, bald wie Brüche, bald wie Blasen. Gemeiniglich bilden sie sich eckig, nicht selten kesselförmig, bisweilen pyramidalisch. Sie entstehen gern in der Nähe eines gebogenen Gelenks, dem sie bald zur Stütze, bald zur Schärfung, bald zur Ausfüllung dienen. Sie treten gern übermässig und hohl zum Vorschein.

Falten machen an der Gestalt ebenfalls die Kontraste und Widersprüche sichtbar, halten die starke Bewegung auf und in Schranken, und erheben die faltenlosen Stellen des Gewandes. So drängen sich z. B. unter der Brust Falten zusammen, um die glatte Brust zu erheben. Sehr fehlerhaft dagegen ists, wenn die Falte die

Richtung eines Körpertheils verdunkelt oder gar zweideutig macht. So z. B. wenn das Gewand unten an den Füssen spannt und am Rücken locker ist, während ein Fuss vorschreitet. In Vertiefungen drängen sich gern Falten zusammen um diese zu füllen und doch ahnen zu lassen. So z. B. in die gebogene Seite, in den gebogenen Nacken, unter den Armen, unter der Brust u. s. w. Aber auch auf hohen Punkten, z. B. auf den Achseln drängen sich gern grosse Falten zusammen, um die wahre Höhe in eine scheinbare zu verwandeln. Man verlangt bei jeder Falte ein ruhiges Abnehmen nach ihrem Entstehungspunkte hin. Man darf auch nie beim Anblick der Falte über den Ort ihrer Entstehung in Zweifel bleiben, ihre Richtung und Grösse soll ihn enthüllen. Unter mehrern Falten soll proportionirliches Wachsthum Statt finden und nicht eine sehr grosse, neben sehr kleinen Falten stehen. Es wird hierdurch nicht gesagt, dass alle Falten nach Brust und Kopf hin kleiner werden müssten, sondern es wird nur verlangt, dass die Falte nach dem Entstehungspunkte hin kleiner werden soll. Die phrygische, weibliche Kleidung z. B. ist aus diesem Grunde minder schön als die griechische. Da nämlich das phrygische Gewand am Schenkel nochmals gezogen wurde, so bildeten sich da die Falten fast eben so klein als unter dem Busen. An griechischen Mänteln zeigt sich die Vertheilung

und der Umwurf so, dass die wiederkehrenden Falten den Schwerpunkt auch in der Mitte haben und ihre Spannung meistens der Hauptfalte die Form der Ellipse giebt, oder auch der Kreisform nähert. Bei römischem Faltenwurf und nach ihm, bei den Apostelgestalten zeigt sich der Schwerpunkt ausser der Mitte.

Griechisch. Römisch.

Man kann diese Form-Veränderungen verfolgen, auch wenn der Mantel rund um den Körper herum geschlagen ist, und allerdings verräth die griechische Form durchaus Naifetät, welche dem Begriff Nebeneinanderordnung entspringt, die römische hingegen zeigt Erhabenheit aus Unterordnung mehrerer Theile unter einen hervorgehend. Hiermit sey nicht gesagt, dass den gesammten Gestalten griechischer Kunst und allen ihren Gebilden der Karakter des Naifen gegeben sey, allein gewiss ist, dass die Drapirung diesen Karakter allgemein hat und daher so würdig und anspruchslos zugleich an griechischen Gebilden sich zeigt, dagegen an römischen Bildungen (solchen, welche römische Bekleidung zeigen) ver-

räth die Drapirung mehr Anspruch und macht daher den Styl grandios. Um diesen Unterschied lebhaft zu erkennen, muss man solche, mit der Toga bekleidete Männergestalten den Bildungen von Göttergestalten gegenüber sehen.

Die Flächen hiernächst, als die faltenlosen, wiewohl nicht beugungslosen Stellen wirken einmal in Rücksicht ihrer Grösse. Grosse Flächen erheischen auch wenige, aber grosse Falten daneben, und wiederum das Gewand zeigt grosse Fülle, wenn die Flächen den Körper sehr verbergen. Kleine Flächen geben sich meistens als Stützen schwerer Falten. Wenn die Flachen, bei dichten Stoffen, noch die Richtung des Körpers enthüllen, so zeigt sich meist auch die Form der Flächen bedeutsam, und zugleich wird das Geschobenseyn des Mantels mit oder gegen den Fadenlauf des Stoffes, besonders bei Stoffen, leichter als Tuch, immer fühlbar und wirkt erheblich genug. Man vermeidet die Flächen gern zwischen parallel laufenden Falten, weil sonst das Symetrische zu sichtbar wird. Man wirft nicht gern alle Flache auf die eine, allen Faltenschlag auf die andere Seite aus gleichem Grunde. Wo Unter- und Ober-Gewinde Statt findet, empfängt das untere gern den Faltenschlag, das obere die Fläche, weil dadurch die Fläche herrschend erscheint.

Bordurungen an Mänteln sollen dazu dienen, die Richtungen der Hauptfalten zu bezeichnen

und es ist nicht gut, wenn daher die Bordurung mehr kleinliche Nebenfalten als die Hauptfalten bezeichnet.

Der bildende wie der darstellende Künstler sehe die antiken, anzuziehenden Gewänder wie Grundrisse einer entstehenden Gestalt an, den Mantel aber betrachte er wie einen Rahmen, durch den er verbindet und trennt, erhöht und vertieft.

Will er Natur zeigen, so muss der Faltenwurf selbst, die Art des Gewindes deutlich angeben; man muss sich beim Anblick des Faltenwurfes sagen können, wie diejenigen Falten beschaffen seyn müssen, welche von den sichtbaren verborgen werden. Jeder Faltenwurf muss von allen Seiten betrachtet schön, wenn gleich von einem Gesichtspunkte aus betrachtet, am schönsten seyn. Man findet, selbst bei antiken Statuen, bisweilen gegen das Gesetz der Deutlichkeit gefehlt und Drapirungen dargestellt, welche weder Anfang noch Ende haben; andere, welche den Gestalten, wenn sie auflebten, nicht zu gehen, sich nicht zu bewegen gestatten würden; noch andere, wo z. B. nach dem Gesetz der Schwere der Mantel durchaus herabfallen, so nicht liegen könnte, wie er dargestellt ist, wenn die Gestalt lebte.

Die meisten Schauspieler jetziger Zeit fühlen sich durch einen griechischen oder römischen Mantel in grosser Verlegenheit, sie lassen

sich daher den Faltenwurf entweder festnähen, als wärs ein angezogenes Gewand, und nehmen dadurch der Drapirung den Reiz der Veränderung mit jeder Bewegung, oder sie tragen den Mantel mit vielem Zwang und Aufopferung der Aktion, weil sie die Momente zur Veränderung der Drapirung und die Vorbereitung der Drapirung nicht finden können. Es ist dies ein zweites, ganz eigenthümliches Studium des Schauspielers. Er muss lernen, welche Lagen des Mantels zu den unveränderlichen gehören und welche er daher zu vermeiden hat, wenn er nicht seinen Abgang nahe weiss; er muss lernen, welche Mantelwürfe nach Verhältniss der, in der Szene vorkommenden Beugungen des Körpers veränderlich sind und zu welchen Faltenwürfen ihm die kommenden Situationen Veranlassung geben. So wahrhaft gross Madame Hendel in mehrern vorbereiteten Drapirungen ist, so habe ich doch immer gewünscht, dass sie die allmählichen Veränderungen karakteristischer einleiten möchte, denn alsdann würde man ihr als Schauspielerin nicht ein Suchen nach Faltenwürfen zum Vorwurf machen können. Der Künstler, welcher sich Freyheit in der Drapirung verschaffen will, muss sich vor Allem zu gewöhnen suchen, dass er den Mantel nie schleudere, nie lege, sondern, mit gehörigem Maasse der Kraft, werfe.

Die Beweglichkeit des Faltenwurfes hängt

hiernächst

1) von der Vertheilung des Gewichts des Mantels,
2) von der Spannung desselben bei der Bewegung,
3) von den Gliedern ab, welchen der Faltenwurf zugesellt wird, als z. B. die Achselspitze, der Oberarm, der Unterarm und die Hand,
4) von dem Druck des einen Theils des Mantels selbst auf den beweglichen, bei grossen Verschlingungen.

Der Künstler, welcher Drapirungen nachzubilden oder zu erfinden sucht, darf sich keines zu kleinen Mantels, und noch weniger eines Shawls bedienen, denn ausserdem wird, wie kunstvoll auch immer, seine Drapirung doch mehr Zierde als Bekleidung seyn, und er selbst lernt alsdann die Eintheilung des Mantels zum Mantelwurf nicht. Der Mantel sey ein längliches Viereck in dem Verhältniss der Länge zur Breite wie 9 : 5. Hiermit ergeben sich ihm drei Haupt-Abtheilungen. Entweder die Länge des Mantels wird zur Breite, dies ist der gewöhnliche Fall, und dabei lässt er die Mitte des Mantels zur Bildung des Faltenstockes dienen, oder zweitens er bildet diesen auf dem Drittel der Länge; oder endlich drittens, die Breite des Mantels dient ihm zum Faltenstock, was bei einigen verschlungenen und geknoteten Faltenwürfen der Fall ist.

Der Faltenstock hiernächst besteht aus dreien, breiten Falten, welche entweder auf den Nacken, oder auf die Schulter zu liegen kommen, selbst bei Gewinden, die den Kopf verhüllen. Diesen Falten nun entspricht eine oder entsprechen mehrere Falten, welche durch das Heraufziehen des Mantels bis auf die Hüften erfolgen, und das Maafs des Spielraums der Arme in der Drapirung bestimmen. Von da aus ist das Gewicht des Mantels vertheilt und der Wurf giebt die Form der Falten. Dieser Wurf kann beginnen vom Rücken, und sich nach vorn hinrichten; er kann vorn beginnen und sich rückwärts wenden; er kann von der Seite, kann oberhalb und unterhalb der Arme beginnen, kann jeden Manteltheil auf einer Seite des Körpers bleiben oder zur andern hinüber, über den Arm oder am Hals hinüber schreiten lassen, kann sogar den Hals und das Haupt umwinden.

Alle Mantelwürfe, sowohl an Gestalten aus der heidnischen Geschichte, als auch Würfe, welche die Maler bei Gestalten der jüdischen und christlichen Geschichte anwenden, lassen sich auch eintheilen:

1) In bloſs schmückende, nicht wirklich bekleidende Mantelwürfe. Hierher gehören die Würfe der kurzen Mäntel von sehr verschiedenen Formen und meist von leichtem Stoffe, daher diese Mäntel auch bei irdischen Gestalten als unveränderlich angethan und von Achsel-

knöpfen und Brustgürteln gehalten, bei den überirdischen Gestalten aber fast gar nicht bedeckend erscheinen und meist von leichtem Stoffe sind. Die letztern, die Mantelwürfe zur Zierde um Göttergestalten, bekommen durch die grosse Leichtigkeit und Veränderlichkeit das Aetherische. Hierher gehören die Faltenwürfe der leichten, schleierartigen Mäntel an Engeln, an Gestalten wie Fortuna, Aurora u. s. w. Zum nur schmückenden Gewand gehört z. B. auch das des Apollo Belvedere.

2) Von diesen zierenden Mantelwürfen verschieden sind die wahrhaft bekleidenden, welche bei irdischen Gestalten sogar sich so einrichten, dass man im Mantel tragen und verwahren kann. Diese Arten der Würfe fodern grossen Mantel, bald von dünnem, bald von starkem Stoffe. Sie sind hiernächst wiederum

a) als mehr schmückend als bekleidend benutzt, wie z. B. beim sitzenden, regenbringenden Jupiter, wo der Faltenwurf die Beine und einen kleinen Theil des Oberkörpers bedeckt, und übrigens so beschaffen ist, dass Jupiter den Mantel verlieren würde, sobald er aufstünde. Aehnliches sieht man bei liegenden Göttergestalten, wie etwa bei dem Neptun u. s. w.

b) Oder die Mantelwürfe sind vorzüglich verhüllende und deshalb auch geknotete. So zeigen sie sich an der Juno, an den Vestalinnen u. s. w.

c) Oder endlich sie sind für Menschen zum Tragen, Verhüllen, Bewegen, zum wirklichen Leben des Umgangs geeignet. Hier zeigen sich bisweilen Knotungen, häufiger aber nur Verschlingungen, die grosser Veränderungen fähig sind.

Die Toga, als das Ehrengewand der Römer, gehört zu den edelsten Kleidungen des Alterthums und verdient gewiss der Betrachtung, allein es sey mir erlaubt hier auf die, ihr besonders gewidmete Abhandlung von mir zu verweisen *).

β) Malende Wirkung des Mantelwurfs.

Frauen haben von jeher nach der Uebereinstimmung der Farben der Bekleidung mit dem Teint gestrebt und ihre Empfindung ist dafür schärfer als die der Männer. Für eine blühende, rothe Karnation wählt man gern dunkle und stechende Farben zu Gewändern, weil diese mässigen. Für zarte, bleiche Karnation wählt man milde, matte Farben, damit nicht alle Lebhaftigkeit der Farbe der Karnation unterdrückt werde. Wenige Frauen geben sich strenge Rechenschaft von ihrer Empfindung bei der Wahl

*) Grundform der Toga, fragmentarisch untersucht. Göttingen 1812.

der Farben, aber man beachte nur die Prädikate, welche zu wählenden Farben ertheilt werden und man wird wahrnehmen, dass die Empfindung durchaus einen Zusammenhang zwischen den Farben und den Gemüthszuständen voraussetzt.

Betrachtet man die Erscheinung, dass unter allen Völkern einige Farben der Trauer angehören, dass hierzu das eine Volk weis, das andere grau und schwarz wählt, so muss schon dies beweisen, dass die einzelne Farbe, so wie die Zusammenstellung mehrerer Farben, karakterenthüllend ist.

Harlekin, dieser Flattergeist, ist bunt gekleidet und überall, wo man das Bunte, das Vielfarbige der Kleidung sieht, wähnt man auch Harlekin stecke dahinter. Nicht zufällig, oder ohne Karakterbeziehung hat der, irgend erste König, welcher unter den Farben für seine Gewänder zu wählen hatte, sich den Purpur erkohren. Nicht weil die Purpur-Farbe die seltenste war, verboten sie die Herrscher mehrerer Völker der alten Zeit den, ihnen untergeordneten Völkern und Ständen und behielten sie sich selbst und ihren Familien als einen königlichen Schmuck vor. Nicht weil Könige und Hohe den Purpur zur Farbe ihrer Kleidung wählten, deutet diese Farbe Hoheit und Stolz an, sondern weil die Farbe, gegen andere verglichen, wirklich etwas Harmonisches mit dem brennen-

den Karakter des Stolzes besitzt, ward sie von Stolzen und Hohen gewählt. Nicht zufällig gab die Poesie so verschiedener Völker und Zeiten den verschiedenen Farben Bedeutungen, sondern weil Farben der Beziehungen auf Karakter fähig sind, konnten sie zu Allegorieen benutzt werden. Oder, wäre nicht ein mannichfaltiges Verhältniss der Farben unter sich als Erscheinung denkbar, so würde die sichtbare Welt für unsere Vorstellung das Lebendige entbehren, sie würde todtes Gerippe seyn: dieses Mannichfaltige des sichtbaren Lebens ausser uns stimmt mit dem unsichtbaren Leben in uns überein. Es gieng den Menschen mit der Farbenwahl, mit dem Gefühl für Harmonie der Farben wie mit der Sprache. Ein dunkles, nur nach und nach sich aufhellendes Gefühl leitete sie bei beiden. Wenn Frauen äussern, dass eine oder die andere Farbe sie nicht kleide, so bezieht sich dies oft allerdings darauf, dass die Farbe nicht mit ihrer Karnation und mit ihrem Teint und, durch beide, nicht mit ihrem Karakter harmonirt, nicht selten ists aber auch, dass sie sich selbst täuschen und ein Vorbild ihres Wesens in sich tragen, welchem gemäss sie ihre Kleidung wählen möchten. So giebts Frauen-Gestalten, welche bei junonischem Wuchs und Ausdruck doch einen Madonnen-Ausdruck, ein, für sie zu sanftes und mildes Wesen durch Bekleidung sich geben wollen. Alsdann widerspricht ihre Kleidung ihrem We-

sen. Eine affektirte Schönheit hiernächst ist aus ähnlichem Grunde durch ihre Toilette nie zu befriedigen. Es ist nicht ungefühlt, nicht bloſs ersonnen, wenn man die weibliche Jugend und die Liebe in Rosenroth kleidet, und den wilden, stürmischen Knaben in das lichthelle Gelb. Aus dem Gemüth kommts wenn die Unschuld weis, die Hoffnung grün, der Hass dunkelblau, die Frömmigkeit hellblau, das Alter grau bekleidet werden. Erkenntnissvermögen ist gleichsam das nur Farbenlose in uns. Sobald sich Gefühl und Begehrungsvermögen regen, werden den Zuständen des erstern die Bekleidungen aus der rothen, und den Zuständen aus dem Begehrungsvermögen Bekleidungen aus der blauen Farbenharmonie gegeben. Nun unterscheidet man auch in den Farben Grade der Heftigkeit wie in den Gemüthszuständen. Karakter, Temperament und einzelner Gemüthszustand steigen von Kälte bis zu dem höchsten Grad der Hitze, ähnlich wie die Farben von bleichen Tönen bis zu brennenden steigen. Hier giebt selbst das Erröthen und Erbleichen einen Wink dahin, dass die Gemüthszustände in einem analogen Verhältnisse wie das der Farben empfunden werden. Ist nicht die Misgunst bleich, die Habsucht entflammt; kann man sich die Demuth anders als mit frischer aber zarter, den Hochmuth mit frischer und hoher, und die Wehmuth mit weniger bleicher und gelblicher Farbe denken? Daher wird es

denn auch dem Gefühle entsprechen, die Misgunst in bleiches Gelbgrün, den Neid in dunkel Gelb, die Habsucht violet, den Geiz bräunlichgrau zu kleiden.

Man darf aber auch nicht die Harmonie der Farben zu weit verfolgen wollen und vielleicht die Begriffe umkehren, indem man sagt: Wer sich violet kleidet sieht unbedingt habsüchtig aus, sondern es darf niemals vergessen werden, dass die Farben der Bekleidung nur den Karakterausdruck verstärken oder schwächen, mit ihm übereinstimmen oder ihm widersprechen. Die Harmonie des Kolorits mit dem Ausdrück wird um so wichtiger in Gruppirungen. Wer gäbe nicht einem, vor dem Cäsar August versammelten Senat lebhafteres Kolorit der Bekleidung als den Jüngern beim Abendmahl? Wer wollte nicht den Grundsatz der höchsten Liebe und Klarheit des Messias durch die anspruchlosesten Farben andeuten, während er dem, ihn versuchenden Pharisäer das Begierdevolle, Sinnliche durch stechende Gewänderfarbe zu geben sucht?

Aber auch die Natur des Gewänderstoffes gehört zur malenden Wirkung der Drapirung. Einen Bettler kleidet man ungern in Seide, obgleich Seide dünn genug ist. Wer mag einem Christus ein, mit Gold reich besetztes Gewand von schwerem Tuche umlegen? Unmöglich kann sich der Geschmack so weit verirren, dem

Jupiter ein leichtes, schleierartiges Gewand mit kleinen Falten von rosenrother Farbe zu malen und dagegen einen Ganymed in schwerem Tuchgewande darzustellen.

Solche Vergleichungen lassen sich weit fortsetzen, allein das ist gegenwärtig nicht der Zweck, sondern es sollen hier nur die Richtungen angegeben werden, nach denen solche Vergleichungen anzustellen sind. Der Misgunst wird man gern einen gemeinen, leichten Stoff geben, engen, geschürzten und deshalb wenig schützenden Faltenwurf, weil Trotz sich an ihr selbst bewährt. Der Neid bedarf eines ärmlichen aber breiten und verworrenen Faltenwurfes von grobem, abgetragenen Stoffe; dem Geiz gebührt das dichteste, stärkste Tuch, dem man die lange Dauer ansieht, von engem aber sorgfältigen Faltenwurf, der mehr das Gewand selbst als den Körper schützt, während die Habsucht gerade ein, auf der Erde schleifendes, dichtes Gewand und lockern, vernachlässigten Faltenwurf bedarf, denn sie vergisst das Gewand, welches sie hat, um des Gegenstandes willen, welchen sie begehrt.

Der Maler findet Farbe, Faltenwurf, Stoff und Art der Bekleidung leichter als der Schauspieler. Jenem kommt die Gesammtheit des einen, darzustellenden Moments zu Hülfe, der Schauspieler aber soll ein Leben aus vielen, aneinander gereiheten Momenten darstellen. Hier zeigt sich zugleich:

1) Das Gesetz für den Kleiderwechsel in Beziehung auf Karakter. Viele Künstler nämlich wechseln die Kleidung nur um äusserer Veranlassungen willen, z. B. bei vorkommenden Spaziergängen, zur Morgenzeit und bei Feierlichkeiten. Es giebt aber auch Veränderungen im Zustande des Karakters, welche Kleiderwechsel fodern. So würde ich wünschen, dass Macbeth nicht allein erst als Held und dann als König, und endlich wieder als Kämpfer erschiene, sondern selbst als König scheiden sich zwei Richtungen in seinem Karakter. In seiner ersten Königs-Periode will er der sanfte, gefällige, herablassende, heitere König scheinen, in der zweiten lässt er die Kappe fallen und wird wildherrschsüchtig, auf Macht und Hoheit pochend. Diese Verschiedenheit im Benehmen, so sichtbar wie beim Macbeth, begründet durchaus auch einen Kleiderwechsel, entsprechend dem Karakter. Oft freilich verhindern äussere Verhältnisse einen solchen Kleiderwechsel geradehin, und in diesem Falle wäre es fehlerhaft ihn anwenden zu wollen. So wird z. B. mit Posa's Tode Karlos Karakter verändert, aber er darf sich nicht umkleiden, denn die drängenden Verhältnisse würden durch Kleiderwechsel drängend zu scheinen aufhören.

2) Es zeigt sich aber auch, dass der Schauspieler Stoff, Farbe, Schnitt, Schmuck und Zierde der Bekleidung nach dem darzustellenden Karakter überhaupt wählen kann, dass aber so-

dann das Tragen der Kleidung und die Behandlung der Drapirung in Uebereinstimmung mit den wechselnden Momenten gebracht werden muss.

Leider wechseln Künstlerinnen mit den Kleidern, sobald sich nur ein Vorwand dazu finden lässt, um eine schöne Garderobe zu zeigen, Künstler aber wechseln zu wenig.

Da der Schauspieler Gemälde und Statuen oft betrachten und davon Faltenwurf und Harmonie der Kleidung studieren muss, weshalb ihm das Portrait das Nationale, und das historische Bild das wahrhaft Karakteristische kennen lehrt, so sey hier erlaubt die Drapirungsweisen einiger grosser Maler mit wenigen Worten zu schildern. Raphael giebt seinen höchsten Gestalten, Christum und der Maria, einfache Gewänder mit anspruchslosen Farben, zeigt mehr durchlaufende, mässig grosse Falten mit wenigen Gewänder-Verschlingungen und vertheilt Falte und Fläche äusserst korrekt. Seine Drapirungen besänftigen das Bild. Guido Rheni kommt ihm am nächsten, nur sind die Falten mehr gedrängt, er verbirgt gern Falte unter Falte und wiederholt ähnliche Flächen, die selten sehr gross sind. Domenichino halte ich in gewissem Sinne für den Meister in der Drapirung. Er ist an Deutlichkeit allen überlegen, allein diese verursacht bisweilen auch, dass Ueppigkeit des Mantelwurfs fehlt, wo sie sich zeigen sollte. Hierzu

kommt, dass seine Falten plastisch genug und doch nicht zu sehr, wie z. B. beim Michael Angelo Buonarotti erscheinen, bei welchem die Falten eine grosse, plastische Vertiefung und Hohlung, aber auch plastische Festigkeit und Starrheit bisweilen verrathen. Domenichino ist mannichfaltig und äusserst harmonisch in den Farben der zusammen wirkenden Gewänder, Buonarotti dagegen wirft seine Gewänder gern in dunkle Farben, deren Glanz und Festigkeit er hervorhebt. Jener lässt die Fläche herrschen über die Falte, dieser giebt den Falten selbst zu viel Masse und seine Fläche macht daher den Stoff oft ungewöhnlich, nämlich plastisch dick. Korreggio ist äusserst mannichfaltig in den Richtungen der Falten und dennoch einfach in dem Gewandwurfe selbst, aber er kann sich auch bei kleinen Falten verweilen und schadet dem Ganzen durch einen Grad von Ueppigkeit, der ihm sonst so fremd ist. Ein Rubens ist zufällig und gesucht im Faltenwurf und anspruchsvoll in der Farbenwahl. Der Stoff selbst zum Gewand ist beim Rubens oft höchst widersprechend gewählt. Mehrere altteutsche Maler z. B. Albrecht Dürer und Hollbein halten sich treflich an Beugungen der Flachen, aber ihre Falten sind steif und fast immer von zu ähnlicher Form, ja, es zeigt sich dabei oft die Wiederholung gebrochener Dreiecke, vielleicht als eine gesuchte Bedeutsamkeit, vielleicht aber auch als Folge davon, dass sich

die Meister der Gewänder von Papier bedienten, um darnach ihre Studien zu machen. Es bleibt jedoch unbegreiflich, wie wenig diese altteutschen Maler das üble Verhältniss in ihren Drapirungen fühlten und es lässt sich nur dadurch entschuldigen, dass sie überhaupt mehr gewöhnt waren das Kostum ihres Zeitalters abzubilden, was sie treflich verstanden, und auch auf altgeschichtliche Gegenstände zu übertragen, was oft glücken konnte, und endlich dadurch, dass sie überhaupt auch das satyrische Bild liebten, in welchem die Vermischung der Zeitalter am Kostum leicht übersehen, oder wohl gar witzig angewendet wird.

Es ist sehr zu wünschen, dass die mimische Bilderei auf den Bühnen den Geschmack an guter Drapirung rege mache. Dann werden Stücke in antikem Kostum auch mehr auf die niedern Stände wirken, als jetzt, ob sie diesen gleich stets eine unheimische, fremde Welt bleiben und der jetzigen Welt mit dem bekannten Kostum nachgesetzt bleiben werden.

Wenige Blicke in die Geschichte der bildenden Kunst mit Rücksicht auf Mimik.

Wenn man die sich entwickelnden Fähigkeiten des Menschen überhaupt betrachtet und

die Denkmäler auflebender Kunst zugleich berücksichtigt, so lernte der Mensch wahrscheinlich erst zeichnen, ehe er Malerei und Bildhauerkunst ausübte. Er zeichnete in Sand, ehe er höhere Gebilde zu formen begann. In den vorhandenen, ersten Bildungen der Kunst, zeigt sich bei allen Völkern das Streben, die Menschengestalt darzustellen, aber sie ist kaum zu erkennen. Perspektife und Wahrheit mangeln. Verfolgt man die Geschichte der bildenden Kunst weiter, so zeigt sich hiernächst in der Darstellung das Leichenartige, die Nachahmung des Todes. Die Glieder lösen sich nicht nur nicht, sondern sind absichtlich geschlossen dargestellt. Schreitet man noch weiter vor, so zeigt sich das Streben nach wilder, ungezügelter Stellung, nach heftigem Ausdruck, nach Fratzenartigkeit im Ungeheuern. So scheint sich nicht blofs die bildende, sondern auch die darstellende Kunst im Alterthum nach und nach entwickelt zu haben und die Entwickelung der Schauspielkunst in Teutschland ist wahrscheinlich keinen andern Gang gegangen.

Das Ungeheure musste dem blofs Symbolischen weichen. Bildungen, halb Gefäss halb Mensch, halb Thier halb Mensch, halb Pflanze und Thier u. s. w. traten an die Stelle des Fratzenhaftigen und so wurde die höchste Blüthe der alterthümlichen Kunst aufgelockt. Die schönste Darstellung des Sinnlichen und Mensch-

lichen im Ausdruck trat an die Stelle jenes Symbolischen. Dies war die Kunst als Blüthe des griechischen Alterthums und man wird noch lange Ausdruck an diesen Bildungen studieren müssen. Wie die Kunst nach und nach von ihrer Höhe wieder herabgestiegen ist, ist unbekannt, doch zeigt sich aus der Zeit des Verfalls mehr Zerrbild des Ausdrucks als der Schönheit, gerade wie in der Zeit der auflebenden Kunst. Als sodann, unter Christen, die Kunst wieder auflebte, zeigte sich das Symetrische in der Anordnung und grosse Innigkeit, aber Einseitigkeit des frommen Ausdrucks. Daneben schuf man das, was an der einen, äussersten Grenze der bildenden Kunst zu erreichen ist, die Darstellung des unabänderlich Hässlichen. Z. B. Satans-Gestalten und den Tod, als lebendes Menschengerippe. Es ist auffallend, wie im Bilde des Satans sich das schaudervollste Zerrbild des Ausdrucks und Wahrheit vereinigen, sogar unter der Vereinigung thierischer und menschlicher Natur. Das Alterthum hat kein so wahrhaft vollendetes, hässliches Bild aufzuweisen, welches gleichwohl seiner Vollendung wegen zugleich so wahrhaft gross zu nennen ist. Schnell, wie kaum irgend Kunst aufzuleben vermag, lebte sie im Mittelalter wirklich auf. Ein Raphael und noch mehr ein Leonardo da Vinci vollendeten, was nur das höchste, romantische Schöne der bildenden Kunst im Ausdruck zu leisten vermag.

An da Vinci's Christus-Gestalten, Madonnen und Aposteln kann der bildende, wie der darstellende Künstler die Tiefe des Ausdrucks verfolgen lernen, da kann er die leisesten Veränderungen und Abweichungen im Gemüth an den einzelnen Zügen erkennen.

Seit jener hohen Zeit zeigten sich in der bildenden Kunst drei Nebenrichtungen, welche der Darstellung des höhern Ausdrucks nachtheilig wurden. Einmal neigte man sich mehr zur vollendeten Darstellung des Portraits und suchte vor Allem Nachahmung der Wirklichkeit. Darüber gieng aller höherer Ausdruck, alles Ideal des Ausdrucks verloren. Diese Richtung zur Nachahmung der Wirklichkeit wurde aber auch zweitens vermehrt durch die blofs geschichtliche und spottende Tendenz. Auf diese Weise kam man unvermerkt in die gemalte Fabel, welche mehr in Handlung und Attribut sich verliert als Ausdruck gewährt, und aus dieser trat man in diejenige Karikatur hinüber, deren Blüthe Hogarth ist. Der dritte Abweg zeigte sich mit jener zugleich und gründete sich anfänglich auch auf Nachahmung der Wirklichkeit, sollte aber mit dieser das Ideale vereinigen, und hieraus entstand die Aftergrazie der altfränkischen Schule. Die jetzige Zeit kämpft noch, allein man strebt nach gereinigter Form und mit ihr zurück zu mehrerer Tiefe des mimischen Ausdrucks.

Vom mimischen Chor.

Gemälde, auf denen mehrere Personen in gemeinschaftlichem Gemüthsausdruck sich zeigen, muss der Schauspieler studieren, um sich das innere Wesen eines mimischen Chors, in der Pantomime, und die Aktion der Sprech-Chöre in der Tragödie zu erklären. Man darf beim mimischen Chor keine Gleichheit der Bewegung, wie etwa bei militairischen Uebungen als Grundbedingung denken. Ein Chor erscheint zwar als eine moralische Person, allein was gebietet denn dieser eine Empfindung als einseitig dargestellt, zur Bedingung zu machen? Jene Gleichheit, Einerleiheit der Bewegung kann als einzelne That, historisch auch begründet werden, sie kann in einzelnen Augenblicken herrliche Wirkung thun, aber sie ist keine Grundbedingung des mimischen Chors. Wie die Harmonie des Gesang-Chors Unterordnung der Stimmen und verschiedenen Gang derselben erheischt, so auch muss bei der Mimik jede Gesammt-Empfindung durch die einzelnen Empfindenden mannichfaltig erscheinen und dennoch der Zusammenhang zu erkennen seyn. Man frage sich nur wie z. B. ein schreckhafter Gedanke auf eine versammelte Menge wirken muss, welche den gleichen Zweck der Aeusserung darüber hat. Man frage sich, wie sich eine Menge Menschen

von verschiedenen Karakteren äussern werden, wenn sie eine Trauer-Nachricht hören, die für sie ein gemeinschaftliches Interesse hat, welches sie auch aussprechen wollen. An solche, allgemeine Empfindungen aber muss man sich bei der Darstellung des mimischen Chors halten und sich diese Empfindungen auf das Mannichfaltigste im Einzelnen verändert denken, alsdann kann der Chor zu den schönsten Gruppirungen Veranlassung geben. So lange freilich in den Ballets die Tanz-Chöre (in der Pantomime kommen fast nur Tanz-Chöre vor) und im Sprech-Drama die Chöre in militairischen Linien aufgestellt werden, so lange ist nicht an Erreichung schöner Gruppirung und eines mannichfaltigen und doch harmonischen und noch dazu nicht dissonirenden, sondern konsonirenden Ausdrucks zu denken. Im Sprech-Drama geben die verschiedenen Akzente, welche man einem Satze geben kann, die Anleitung zur Verschiedenheit des Ausdrucks als einer Konsonanz.

Weniges über die Mimik des Komikers insbesondere.

Die zeither aufgestellten Lehrsätze sind auch für ihn geschrieben, allein man könnte nun hinzufügen: Sind die aufgestellten Beobachtun-

gen wahr, sind die aufgestellten Gesetze wirkliche Gesetze für die ernste Darstellung, für den ernsten Ausdruck, so wird dies sich bestätigen, wenn der Komiker gegen sie sündigt und hierdurch eben Lachen erregt. Erkennt man alsdann sein Spiel für Verkehrtheit der Empfindung, nicht für Irrthum, so bestätigt dies die obigen Regeln.

Dem Komiker ist es erlaubt zu verbinden, was der Ernst sondert, und wiederum zu sondern, was der Ernst verbindet, er kann das Substantifum anzeigen, wo er das Adjektifum anzeigen sollte und umgekehrt. Allein es muss Grenzen der Verkehrtheit geben, welche er nicht überschreiten darf, ohne ernsthaft als aus Irrthum zu werden. Diese Grenzen sind:

1) Seine Verkehrtheit darf sich zeigen, so lange er im darzustellenden Karakter den besondern Gemüthszustand beherrscht. Wird dieser aber Herr des Karakters, dann würde seine Verkehrtheit Spiel mit dem Spiele seyn.

2) Wo ihm die Verkehrtheit untersagt ist, tritt unvermerkt die Uebertreibung, jedoch innerhalb der Grenzen der Wirklichkeit überhaupt, ein.

3) Bei seiner Lachen erregenden Verkehrtheit darf er nicht in die Vermischung der Gemüthszustände Nebenbegriffe bringen; ein Fehler, den sich neuere Komiker gern zu Schulden kommen lassen und den man entschuldigt, wenn

die Nebenbeziehung witzig ist. Solche witzige Neben-Ideen sind, streng genommen, nichts weiter als ein komisches sich selbst Lächerlichmachen über das Komische der eigenen, komischen Situation, in welcher sich der Künstler befindet.

4) So lange die Verkehrtheit des Komikers Wirklichkeit nachahmt, welche nicht widrig ist und keinen Abscheu erregt, so lange ist sie am rechten Ort, nie aber darf er bloſse Einzelheiten aufgreifen und sie als Widersprüche in einer Gesammtheit aufstellen, denn auch ihm ist Gesammtheit Zweck. In dieser Hinsicht also ist er an die Wahrheit der mimischen Grundhaltungen und Register gebunden, damit sein darzustellender Karakter das auch wirklich seyn könne.

5) Seine Uebertreibung und seine Verkehrtheit dürfen nie in nichtssagende Faxe und nie in Grimasse ausarten, welche nur Fähigkeit und ungewöhnliche Anlage der mimischen Werkzeuge bewährt.

Zwölfte Vorlesung.

Vereinigung der Deklamation und Mimik.

Die Betrachtung des dritten Gegenstandes dieses Buches wird nun um so kürzer seyn können, nachdem Deklamation und Mimik gesondert erwogen worden sind. Es kommt jetzt nur noch auf Gesetze an, welche die Vereinigung der Deklamation und Mimik nothwendig macht. Aeusserliche Beredsamkeit des Redners im engern Sinne (Orator), des Rhapsoden und Schauspielers, giebt der Deklamation und Mimik gleiche Rechte. Keines von beiden darf das andere unterdrücken und hintansetzen. Nur in diesem Sinne hat Engel allerdings Recht, wenn er sagt, dass unter andern der Schauspieler seine Aktion von der des Pantomimen unterscheiden müsse, weil er sonst den Eindruck der Sprache störe. Es ist sehr gewiss, dass Mimik selten der Deutlichkeit fähig ist, welche die Sprache gewährt, aber auch gewährt sie Deutlichkeit genug, um für

den Redner und Schauspieler das Gesetz zu veranlassen, dass sie Pleonasmen durch die Aktion in Begleitung des Wortes vermeiden sollen. Aber, wenn der sichtbare Ausdruck sich schneller und allgemeiner als die Sprache, aber darum nicht auch das Spezielle anzeigend, giebt, so kann das Gesetz für die Vereinigung beider nicht anders lauten als so: That, Geste und Mienenspiel sollen den Worten vorausgehen, und von diesen bestätigt und erläutert werden.

Wenn in der Szene, wo Hamlet den König ersticht, Hamlet ausruft: „Ha! und da ist Gift für dich!" ehe er den König gestochen hat, so entsteht die Frage: Warum läuft der König nicht fort oder setzt sich zur Wehre? Ruft aber der Künstler erst: Ha! Zieht nun den Degen und durchrennt den König, so wirken die übrigen Worte um so mehr, denn man weiss nun, dass der Degen Gift für den König ist.

Eben so gehen auch die meisten Gesten dem Worte voraus. So z. B. bei der Ausrufung zeigt sich der Ausdruck des Gemüths im wirklichen Leben, ehe man nur das Wort findet, denn nur zu oft ist das Gemüth früher und stärker thätig als der bloße Verstand. Ja, für den Schauspieler, der das volle Leben geben muss, gilt nicht allein die Regel, dass er mehr thun und allgemein ausdrücken als gestikuliren soll, sondern es ist für ihn strenges Gesetz der

Lebendigkeit, dass sein Thun immer dem blossen Worte vorauszugehen hat. Hierdurch allein wird sein Spiel Wahrheit, hierdurch allein erscheinen seine Worte nicht lediglich memorirt. In dieser Rücksicht vollendet war Fleck's zu Berlin unvergesslich lebendiges Spiel. Sein ganzes Wesen, seine That redete und sein Wort bestätigte nur, es wäre denn da gewesen, wo das kalte Wort zum Zweck erhoben, sich darstellen sollte. Aus diesem Gesetze ergiebt sich der Reichthum der Aktion des Schauspielers, der Reichthum der Gestikulation des Redners zu erkennen, ohne Ueberladenheit zu werden. Nur erst die Geste am unrechten Orte und die unrichtige und zweifelhafte und zufällige werden unangenehm und überflüssig, und allerdings ist beim Redner öfterer das Wort selbst Zweck als beim Schauspieler, daher bei jenem auch weniger die Aktion als die Gestikulation nothwendig ist. Redner, wie ein Herder, gestikulirten wenig, daher wirkten ihre sehr mässigen und beschränkten Gesten nur um so tiefer. Solche Redner sprechen zum Herzen durch den Verstand und es verknüpft sich Besonnenheit auf das innigste mit der Innigkeit der Empfindung. Diese Innigkeit selbst aber ist nicht mit fortreissender Gluth verbunden, wie sie der Volksredner des Alterthums nicht entbehren konnte. Darum eignet sich jene wenige Gestikulation auch am meisten für den Katheder- und Kanzel-

vortrag, nicht aber für die Darstellung. Es ist aber auch an jedem Geistlichen, bei besondern Veranlassungen, z. B. bei Gelegenheits-Predigten wahrzunehmen, dass sie mehr zu gestikuliren und sich darzustellen beginnen, wenn der Gegenstand ihr Herz wirklich ergreift und sie eben sowohl zu sich selbst als zur Gemeinde reden. Wird z. B. der Geistliche seinem Sohn die Leichen-Predigt halten, so wird er unvermerkt als Vater sich selbst darstellen zwischen dem, dass er als Redner spricht, und in diesem Falle wird er lebendiger gestikuliren und mimisch ausdrücken als sonst, wo er mehr lehrt als empfindet. Man pflegt es dem Geistlichen oft zum Gesetz zu machen, beim Gebet aller Gesten sich zu enthalten. Wenn das Gebet selbst ruhig ist, gilt auch diese Regel, und es ist störend, wenn der Prediger mehr Wärme in das Gebet dadurch zu bringen wähnt, dass er bisweilen die gefalteten Hände empor hebt; wird jedoch das Gebet sehr lebendig, sehr dringend, so kann sich der Bittende überhaupt von allen Andern der Gestikulation gerade am wenigsten enthalten. Die bittende Geste ist es, welche sogar Thiere schon zu erkennen geben.

Gesten, welche den Worten nicht vorausgehen, sondern sie begleiten, sind immer malend und dürfen also niemals volle Gemälde seyn, wie deutlich und zart diese auch immer angelegt seyn mögen. Denkt man sich einen zärtlichen

Vater, der seinem leichtsinnigen Kinde sagt: „Unglückliches Kind, die Zeit wird kommen, „wo du mich verlierst, meine Warnung nicht „mehr hören kannst!“ so erläutert die Geste diesen Satz vielleicht dadurch, dass die Hand das: Hinab in die Erde, andeutet, wodurch, vereint mit jenen Worten klar wird, dass der Vater zugleich von seinem Tode spricht. Aber dies ist nicht immer nothwendig, denn, wenn der Vater mehr von der Idee Warnung, als von der seines Todes durchdrungen ist, so wird er statt jener Geste nur eine verstärkte, wiederholte Warnung als Begleiterin jener Worte anwenden, wodurch schon die Foderung rege gemacht wird, mit der Geste vor den Worten zu beginnen, und die Worte durch die Verstärkung zu begleiten. Die Geste darf nur alsdann den Worten nachfolgen, wenn die Sprache der Aktion den Schluss überlässt. Sagt z. B. jener Vater: „Unglückliches Kind, du wirst nicht immer „meine Warnung hören, auch ich —“ und deutet nun jenes Hinab in die Erde mit der Hand an, so drückt die Geste aus: auch ich sterbe, auch ich muss sterben. Hier also folgt die Geste den Worten nach und giebt das Ende der Rede. Eben dies wird der Fall seyn wenn jemand sagt: „Ich mag meinen Entschluss nicht wiederholen, „du aber —“ und nun deutet er auf die Thüre, so heisst das: „geh!“

Um die Verkehrtheit der Verwechselung

der Gesten zu fühlen, darf man nur erst die Worte sagen: Ich liebe dich, und sodann die Hand ans Herz legen. Man darf erst die Hand ans Herz legen und dann die nämlichen Worte sagen, und endlich man darf sagen: Wahrlich ich liebe dich, und zu gleicher Zeit die Hand an das Herz legen. Das Richtige nämlich ist dieses: Bei der Betheurung geht die Geste den Worten voraus, bei der einfachen Aeusserung der Gesinnung begleitet sie das Wort, und folgt sie in diesem Falle nach, so wird sie lächerlich.

Die nämlichen Worte können also von ganz verschiedenem Maafs und von verschiedener Art der Empfindung begleitet seyn, daher hat sich die Aktion stets an diese, nicht an das Wort selbst zu halten. Es ist der Beweis der grössten Tiefe der dramatisch-poetischen Sprache, wenn sie so einfach und so wenig als möglich ein blofs äusserliches Bild der Empfindung ist, aus welcher sie hervorgeht, und wenn man im Zusammenhang die Empfindung zu verstehen nicht verfehlen kann. Wer nur ein Fragment aus griechischen Trauerspielen heraushebt, kann leicht die Empfindungen verkennen. Wer aber das ganze Stück in sich aufnimmt, kann die einzelnen Empfindungen nie verkennen.

Es ist leider jetzt zu häufig auf unsern Bühnen geworden, dass jede einzelne Zeile einen für sich bestehenden, grossen Gedanken, oder

ein Bild, oder eine sentenziose Empfindung ausdrücken soll, um dem Schauspieler zur Lebendigkeit Veranlassung zu geben. Oder, mit andern Worten, man will zu sehr das Lyrische in dramatischer Form und z. B. die Empfindung, welche sich absichtlich hinter nichtssagende Worte verbirgt, wird selten vom Schauspieler erkannt. „Was ist," so klingts auf den Proben, „hinter solchen Worten verborgen? Was ist bei „solchen kahlen Worten darzustellen und auszu„drücken?" Die Darstellung ist zu exzentrisch und lyrisch geworden. Nicht die Handlung soll die Hauptsache seyn, der sich das Wort unterordnet, sondern man will nur das lyrische Wort, um dasselbe hervorheben zu können durch Handlung, wie man allenfalls auch durch einen illuminirten Kupferstich ein Gemälde hergestellt zu haben glaubt. Wo sich nicht schöne Phrasen und heftiger Erguss von Leidenschaften zeigen, stockt die Lebendigkeit der Darstellung.

Die einfachsten Worte werden durch die zusammenhängende Darstellung erst bedeutend und das oft auf die verschiedenste Weise. Hier kann nur Karakterstudium dem Künstler zu Hülfe kommen. Der Dichter kann nur das Gerippe des dargestellten Drama geben, leider aber verlangen die Schauspieler, welche nicht spielen können, der Dichter soll sie, sie wollen aber nicht ihn ins wahrhafte Leben des Spiels ein-

führen. Wenn Thekla z. B. sich selbst sagt in Beziehung auf den Max: Ich liebe ihn! so ists ihrem Karakter gemäss, diesen Worten Fülle und Ernst der Empfindung zu geben. Sagt Maria sich selbst in Beziehung auf Klavigo diese Worte, so erheischt ihr Karakter das wehmüthige Wohlbehagen am Schmerz. Sagt Klärchen in Beziehung auf Egmont die nämlichen Worte, so spricht sie dieselben mit frohem Genuss. Thekla hebt vielleicht nur prophetisch und würdevoll bei jenen Worten die Hand auf, Maria legt sie vielleicht sanft über das Herz und Klärchen klopft sich dabei vielleicht fröhlich die Brust. In den Worten selbst sind diese Verschiedenheiten nicht vorgeschrieben, aber die ganze Karakterschilderung durch Situationen und Handlungen drückt sie aus. Nun verlangen aber viele der neuern Schauspieler und auch mancher Dichter, sogenannter Aesthetiker und manches Publikum, jene einfachen Worte sollen sogleich das angeben, was der Spielende zu thun hat. Daraus entsteht immer mehr und mehr Lyrik als Drama. So würde z. B. Thekla sagen müssen: Wie Ahnung sagt mir das Herz: ich liebe ihn. Maria: Wie schmerzvoll und doch behaglich spricht mein Herz: ich liebe ihn dennoch, liebe ihn noch immer! Klärchen endlich würde sagen müssen: Freude, Freude durchglüht mein Herz, ich liebe, liebe ihn!

Kommen nun zu solcher Ausspinnung noch

schöne Phrase und Sentenz, so hängt man am Gedanken des Wortes und nicht mehr an der Darstellung. Jene Einfachheit setzt darstellende Genien voraus, die Phrasenmacherei nur Memorien-Menschen mit etwa hübschem Aeussern. Der Schauspieler, dies folgt aus dem Allen, darf nie die einzelne Empfindung, nie die einzelne Situation, sondern beide unter dem Grundton des darzustellenden Karakters und diesen unter dem Karakter des ganzen Stücks betrachten. Darum sollte jeder Schauspieler das ganze Stück kennen und wahrhaft durchempfunden haben, ehe er eine Rolle ergreift und vielleicht eine pikante Ansicht, gegen den Sinn des Ganzen hineinträgt. Aehnliches muss auch dem Redner vorschweben. Daher z. B. wirkt oft eine Predigt, vom Verfasser derselben vorgetragen, ganz anders, als von einem Fremden vorgetragen, der den Worten zwar denselben Sinn, aber vielleicht ganz andere oder keine Empfindungen unterlegt. Wie im innern Wesen der Poesie jener Unterschied begründet liegt, so auch in der Rede, in der Verknüpfung der Empfindung mit dem Urtheil. Jenes lyrische Ausmalen der Empfindungen ist jetzt das Mittel der Ausartung unserer Poesie in Wort- und Gedankengeklingele und der Ausartung der Rede in das blofs Pomphafte ohne Gemüth.

So lange im Laufe unserer Gemüths-Enthüllung dunkle Vorstellungen uns begleiten, so

lange nimmt alle Aktion etwas Wildes, Unterbrochenes und Scheues an. Es zeigt sich nur eine Furcht vor dem Irrthum, und vor der Täuschung der Empfindung. Tritt aber Deutlichkeit der Vorstellungen auf, dann wird die Aktion und Gestikulation fest, ruhig, klar und zusammenhängend. Dann zeigt sich Widerwille gegen die Lüge, Freude bei der Entfaltung der Einsicht, Genuss voll ruhigen Trostes im Wahrheitsgefühl. Dies ists, was der Redner (Orator) vor Allem als Grundrichtungen seiner Aktion betrachten muss. Daraus geht sein Klimax der Gestikulation hervor. Aber auch der Schauspieler muss dies beherzigen, nur zeigt sich bei ihm der Wechsel frey wie im Leben, beim Redner hingegen folgen jene Grundhaltungen in der Ordnung, in welcher sie genannt wurden. Oft beginnt im Trauerspiel die klarste Ansicht, und Zweifel stürzt gegen das Ende mehrere Karaktere in jene Furcht vor Irrthum, in jenes Schwanken, und darum zeigt sich alsdann das, was Leiden schafft, die Leidenschaft so zerstörend.

Wenn man die Gestikulation zum Urtheile insbesondere betrachtet, so zeigt sich, dass die Gestikulation die Art des Urtheils selbst alsdann hervorhebt, wenn das Letztere als Zweck erscheint. So wird man bei den Worten: Alle Menschen sind sterblich! durch die Geste den Begriff der Allgemeinheit hervorheben; bei be-

jahenden Urtheilen wird man die Bejahung, bei verneinenden die Verneinung hervorheben. Drängt sich nun z. B. die Kopula in den Prädikats-Begriff und erzeugt den Akzent, z. B. in dem Urtheil: Ich bin, welches heisst: Ich bin existirend, so giebt die Geste nur den Akzent verstärkend an. Auf ähnliche Weise gestikulirt man durch einen kleinen Schwung der Hand bei Sätzen der Einerleiheit. Z. B. Menschen sind Menschen. So giebt man jedem kathegorischen Urtheil gern den Gestikulations-Akzent. Das hypothetische Urtheil hiernächst wird wie ein Schluss und darum nur verschieden substantifisch zugleich angedeutet. Bei dem Satze z. B.: Wenn der Frühling kommt schlagen die Bäume aus, hebt man erst die Hand und deutet auf das Abwesende, deutet dann Gegenwärtiges als Pluralität an. Jedes Entweder und Oder wird durch verschieden adjektifische Demonstration akzentuirt. Z. B.: Jedes geradlinichte Dreieck ist entweder rechtwinklicht, oder spitzwinklicht, oder stumpfwinklicht. Der Akzent ferner, welcher ein problematisches Urtheil hervorhebt, sieht der Ausrufung der Geste ähnlich. Z. B.: Der Mensch kann tugendhaft seyn. Wird aber ein Urtheil, oder ein Schluss nicht um sein selbst willen, als Form, hervorgehoben, so ergreift die Empfindung entweder das Subjekt oder das Prädikat besonders. So z. B.: Alle Menschen sind sterblich, oder: Auch dieser edle Mann musste sterben. In

diesem Falle akzentuirt die Geste das Wort: sterblich, und das Wort: edle. Heisst es aber: Auch du bist verloren, so wird das Subjekt du durch die Geste akzentuirt. Wo zwischen dunkler Vorstellung und Urtheil ein Wechsel eintritt, zeigen sich nicht selten Gesten, welche gleichsam Pausen im Gemüth sind. Diese bestehen dann bald in einem unwillkührlichen Stillstehen der gehabten Geste, bald in einem Aufschwunge. Wenn Redner und Schauspieler nicht wissen, was sie sagen sollen, so pflegen gerade solche Pausen die Verlegenheit nur um so deutlicher zu erkennen zu geben. Solcher Gesten, um nur sich zu besinnen, kommen viele beim angehenden Redner vor. Gesellt sich hierzu noch ein Nachdenken über sich selbst, so arten sie sehr ins Lächerliche aus, denn alsdann vergisst sich der Redner wohl ganz, reibt sich die Fingerspitzen oder den Bart u. s. w. Um so tiefer aber wirken jene Pausen, wenn sie mit Absicht, das Kämpfen zwischen Dunkelheit und Licht andeuten.

Der Redner würde sehr überladen, wenn er jedes Urtheil mit Gesten begleiten wollte, aber er wird Hauptsätze gewiss stets durch Gesten als Akzente zugleich hervorheben und das Uebrige von Zeit zu Zeit mit malenden Gesten begleiten müssen. Allein die malende Geste darf nie länger als das Gefühl dauern, welches sie malt,

und nicht zu ausführlich bezeichnen. Man betrachte folgende Strophen:

Sankt Lukas legt aus Werk die Hand,
vor seiner Tafel unverwandt
lauscht er nach allen Zügen!
Die Kammer füllt ein klarer Schein,
da gaukeln Engel aus und ein,
in wunderbaren Flügen.

Ihm dient die junge Himmelsschaar,
der reicht ihm sorgsam Pinsel dar,
der rieb die zarten Farben.
Marien lieh zum zweiten Mal
ein Jesus-Kind des Malers Wahl,
um die sie Alle warben.

Wer hier durch Gestikulation das Sitzen des Malers, den klaren Schein, das Gaukeln, das Pinselreichen und Farbenreiben, und endlich gar das Sitzen des Engels um auch gemalt zu werden, andeuten und malen wollte, würde lächerlich werden. Es genügt anzudeuten: der Eine, der Andere und das frohe Erstaunen über die Erscheinung.

Man muss dagegen bei der malenden Geste streng auf den Unterschied der Singularität und Pluralität halten. Dem Komiker ist Verkehrtheit erlaubt, daher sucht er sogar mit dem Gesicht zu malen, was dem ernsten Redner nie erlaubt ist.

Je lyrischer der Aufschwung des Gemüths

ist, je mehr sich die Sprache dem Gesange nähert, desto einfacher soll die Handlung, desto inniger soll die Geste und das Mienenspiel werden. Je mannichfaltiger aber die Empfindung durch Nebenvorstellungen wird, desto lebendiger wird auch das Mienenspiel und die Gestikulation. Wenn man einen Helden in der Oper sich erstechen, ihn vom Felsen hinab ins Meer springen sieht und ihn dabei singen und trillern hört, so sträubt sich unser Gefühl nicht gegen ein Ideal, sondern gegen Unnatur, die niemals Ideal werden kann. Die Lebendigkeit der Handlung des Sängers widerspricht dem Gesang. Wie anders ists, wenn Thekla im Wallenstein einfach und nie mit dem Vorsatz, dem Publikum durch schönen Gesang zu gefallen, die Zitter ergreift und singt? Da ist Natur, da wird der Gesang selbst zur Handlung, da einen sich ruhige Mimik und Gesang, als der höchste Erguss der lyrischen Gemüthsstimmung. Es ist ein sehr wesentlicher Unterschied, den lyrische, epische und dramatische Poesie auch im mimischen Theil des äussern Vortrags hervorbringen. Klänge es nicht zu sehr nach bloſser, philosophischer Schule, so möchte ich überhaupt sagen: Die lyrische Poesie wirkt durch die Phantasie am meisten auf das Gefühl und darnach ist auch der begleitende mimische Vortrag mehr Ausdruck des Gefühls. Die epische Poesie, als Erzählung die das Vergangene zu unserer Anschauung bringt,

wirkt vorherrschend auf Erkenntniss und der mimische Ausdruck der Zustände, durch Erkenntnissvermögen veranlasst, begleitet den Vortrag der epischen Dichtung, wenigstens als Grundlage und über jeden Ausdruck der Empfindung verbreitet. Daher, wenn es uns nicht mehr erkennbar ist, dass erzählt wird, wenn das Erzählte in wirkliche Gegenwart übertritt, so dramatisirt entweder der Vortrag, oder macht, dass lyrische Poesie entsteht. Bei der dramatischen Poesie endlich tritt die Empfindung nur hervor als einem bestimmten Objekte, welches vergegenwärtigt wird, angehörig, und so geht die Wirkung mehr aus der Aeusserung des Begehrungsvermögens, aus Affekten und Leidenschaften hervor und hiermit auch der mimische Ausdruck.

Die Vermischung dieser drei Haupt-Arten des Ausdrucks in einer derselben ist sehr zart, aber sie selbst sind allerdings unterscheidbar auch in der Vermischung und es liesse sich wohl vertheidigen, wenn man dem Schauspieler zur Regel gäbe, bei seinen Karakterdarstellungen solle er immer daran denken, dass er mehr Begierde als Gefühl und Einsicht, diese beiden meist jenen untergeordnet, auszudrücken habe, wodurch es ihm erleichtert wird zu objektifiren. Man beobachte nur Dilettanten in der darstellenden Kunst, die viel Gefühl für diese Kunst aber nicht die Darstellungsgabe besitzen und man

wird finden, dass sie alles nur wie mitfühlend spielen und eine wahre Begierde gar nicht ausdrücken können. Es liesse sich wohl auch sagen, die Darstellungsgabe geht aus der Begierde mehr als aus Gefühl und Erkenntniss hervor, daher die Kunst-Regel eigentlich am meisten zur Ordnung der Begierde im Objektifiren, nicht zur Erregung der Begierde selbst auf ähnliche Weise beiträgt wie Aufklärung und philosophisches Denken auch dazu beitragen, unsern Willen, diese höchste Aeusserung des Begehrungsvermögens, mehr zu ordnen.

Der Schauspieler unterscheidet sich vom Redner dadurch, dass er sich objektifirt, dieser stets nur als er selbst erscheint. Beim Schauspieler beherrscht die That die Gestikulation, diese beherrscht beim Redner jene. Der Redner im Gerichtshof und der Volksredner des Alterthums sind es jedoch unter den Rednern, welche sich am meisten selbst spielen. Sie sollen nicht ahnen lassen, dass sie etwas Vorbereitetes vortragen. Beim Prediger aber und lyrischen Deklamator mag und muss es immerhin erkennbar werden, dass sie memorirten und nun rezitiren. Man will bei diesen hören, dass sie Alles voraus bedacht und dem Zwecke der Versammlung gemäss eingerichtet haben, vor welcher sie sprechen. Sie sollen daher auch die geläutertste, die wenigsten Sprünge im Ausdruck bewährende Mimik an den Tag legen. Den Prediger wie-

derum vom lyrischen Deklamator zu unterscheiden verlangt man von jenem, dass er in Beziehung auf den gemeinschaftlichen Zweck sich selbst zur Gemeinde rechne. Dem Deklamator dagegen ists erlaubt, seinen Vortrag selbst als Zweck zu betrachten. Den lyrischen Deklamator wird es sehr zur Mässigung des Vortrags in Ton und Gestikulation veranlassen, wenn er ein Buch in der Hand hält auch ohne zu lesen. Seiner Gestikulation insbesondere lassen sich folgende Grenzen setzen:

1) Er schreite nie mehr als höchstens drei Schritte weit, selbst bei der grössten Lebhaftigkeit, denn ausserdem erwartet man dramatische Handlung, nimmt sein Kostum, seine Umgebung und Alles in Anspruch und findet daher die Illusion gestört.

2) Aus eben diesem Grunde kniee und falle er nicht nieder, wende sich nie ganz vom Publikum weg und sey vorzüglich in den malenden Gesten sehr sparsam.

Dem Kanzelredner steht die Begrüssung des Publikums, wenn man diese auch Achtungsbezeugung nennt, nicht an, denn hierdurch scheint er sich der Kritik zu empfehlen. Jedem Redner aber ist erlaubt, nach seinem Auftritt, durch eine Pause die Aufmerksamkeit des Publikums zu sammeln.

Dem Volksredner dagegen ist Begrüssung erlaubt, und so auch dem sogenannten Lob-

redner, welcher in neuerer Zeit besonders in Paris in Schwung gekommen war. Jeder Redner aber hat die Steigerung seiner Rede überhaupt, und den verschiedenen Karakter derselben, ob sie bald mehr witzig, bald mehr empfunden, mehr betrachtend und erklärend als bewegend u. s. w. erscheint, zu berücksichtigen, und hiernach wendet er auch bald mehr die Akzents-Gesten oder die ausdrückenden an. Jeder Redner endlich hat sich sehr in der Geste des Spottes zu mässigen, weil sie mehr als das spottende Wort vom Redner zurückstösst.

Das Gesetz theatralischer Darstellung ist allerdings Lebendigkeit, denn erst wenn diese in keiner Sekunde vermisst wird, erhält das Verstummen, wie die gänzliche, mimische Ruhe tiefe Bedeutung. Es giebt jedoch eine Beschränkung, eine Monotonie der mimischen Grundhaltung und des mimischen Registers, welche eben so karaktervoll werden, als dazu dienen kann, das konventionelle Leben, wo es sich, wie etwa beim Höfling, zur Grundbedingung des Karakters selbst gemacht hat, an den Tag zu legen.

Wie hiernächst das unablässige Umherirren in Akkorden empfindungslos lässt, so auch rastloses Gesichterschneiden und Gestikuliren. Wenn das Haupt bei jeder bejahenden Aeusserung nickt, bei jeder verneinenden schüttelt, wenn oft die Augenbraunen in die Höhe steigen, um etwas als hochwichtig zu bezeichnen, wenn die Rich-

tung des Körpers allaugenblicklich bald Erstaunen, bald Hochachtung, bald Stolz ausdrückt und so das Spiel überreich wird, so verliert die Mimik alle Bedeutsamkeit. Meistens ist der Grund solcher Ueberladung ein doppelter. Entweder der Schauspieler und Redner ist nicht von dem erwärmt, was er sagt, oder er ist so fortgerissen, dass das Unbehagliche seines Zustandes ihm lästig wird. Jedem Redner und Schauspieler ist daher anzurathen, dass er anfangs seiner Redner-Laufbahn lieber zu wenig gestikulire, nicht eine und die nämliche Geste wiederhole, seinem Auftritt, dem Anfang und Ende der Rede die grösste Veränderung zu geben suche und überhaupt nicht eher gestikulire, als bis ihn das Gemüth unbewusst dazu antreibt.

Der Schauspieler insbesondere hoffe nie durch Gestikulation die, ihm mangelnde That zu ersetzen. In der Tragödie leidet an dieser fehlerhaften Hoffnung die französische Bühne gar sehr. Wie ihre dramatische Poesie, so ist ihre tragische Darstellung zu rednerisch und hierauf ihre Exposition des Ganzen zu sehr berechnet. Leider fängt man auch in Teutschland an, dieser zu rhetorischen Darstellungsweise zu huldigen. Sie ist freilich mit einem Insichgehen verbunden, aber leider auf Kosten der Objektifirung des Kunstwerks. Der Schauspieler wähle die Ausstellung seines Kunstwerks dem Karakter

gemäss und durchwebe diese mit den geschichtlichen Verhältnissen wie sie auf den Karakter wirken. Seine Darstellung enthalte nicht zu viel Konventionelles, selbst im Lustspiele nicht und, auf dem Kothurn stehend, entferne er es ganz aus seiner Darstellungsweise. Er strebe darnach zu individualisiren, aber aus allgemeinen Gesichtspunkten hervor. Er gehe nicht von besondern Erscheinungen aus, um an diese das Allgemeine anzuschmiegen. Er äffe die Wirklichkeit nicht nach. Erst mit wiederholtem Spiel einer Rolle und zwar, wenn alle Mitspieler gut spielen und das Ganze lieben, lernt er immer mehr Einzelheiten des Karakters aufschliessen, nicht an ihn anknüpfen.

Den darzustellenden Karakter hat der Schauspieler aus den einzelnen Schilderungen desselben im Stück, weniger durch die Handlung, als durch die, mit ihr verbundene Gesammt-Empfindung zu erkennen und hiernach das Register und die Grundhaltung zu bilden. In den geschichtlichen Verhältnissen erscheinen mehr die Beugungen des Karakters als dessen Grundlage.

Das Mitspiel insbesondere setzt voraus:

1) Dass der Schauspieler nicht mit dem letzten Worte seiner Rede aufhöre thätig zu seyn. Was Andere sagen und thun soll auf ihn wirken, und er soll da schon durch seine Aufmerksamkeit einleiten, was er späterhin zu sagen hat. Es ist eine schwere Aufgabe, ohne Ueberladung des

Mitspiels einer Erzählung zuzuhören und den Eindruck, den sie macht, sichtbar werden zu lassen. Oft bei sehr lebendigem Eindruck kann der Schauspieler bis zur verkleinerten Nachahmung des Erzählenden schreiten. Mischt er aber hierbei eigene Empfindung über die Nachahmung bei, so wird er komisch. Wie die Vermuthung gern vorausgeht, wenn sie auch bald irrt, bald das Richtige trifft, so kann sie auch und muss das Mitspiel beleben, wo es mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und Verstandesbeobachtung ist.

2) Das Mitspiel erheischt ferner, dass keiner seine Rolle überschreite. In Theater-Ordnungen wird das Extemporiren aus diesem Grunde bestraft, aber andere Ueberschreitungen der Rolle, welche alle Unterordnung der Theile zum Ganzen stören, werden oft gepriesen, statt getadelt. So lange nicht der bloſsen Laune des Einzelnen Einhalt geschieht, so lange nicht Aktion und Reichthum derselben, Gruppirung u. s. w. in den Proben genau verabredet werden, so lange man Theaterstreiche um Beifallssucht, oder Beifallsneid willen erlaubt, gehört wahre Unterordnung zu den frommen Wünschen. Scheinbare Abgänge, Abgewinnung des Lichtes und Standes, Vertretung des Spielraums u. s. w. gehören zu den Kniffen gemeiner Art, durch welche mittelmässige Künstler sich grössern gleich zu stellen, ihre Rolle, ihr Spiel zu heben suchen auf Kosten des Ganzen.

3) Um so weniger ist es erlaubt, dass ein Spielender seinen Mitspieler hindere, das Publikum zum Vertrauten zu machen. Könnte freilich der Mitspielende voraus setzen, dass ihn das Publikum von allen Seiten sähe, so wäre es unmöglich ihn zu hindern, das Publikum in sein Vertrauen zu ziehen. Da aber die Exposition des Ganzen nur nach einer Richtung hin möglich ist, so müssen hierin Künstler sich gegenseitig unterstützen, und es muss sich ein jeder selbst fragen, was er wirklich von den Aeusserungen des Mitspielenden sehen und hören kann oder nicht. Aber bei dem, dass der Künstler das Publikum zum Vertrauten machen will, sieht man auch oft den grossen Fehler, dass sich der Schauspieler geradezu an das Publikum wendet und so aus dem Spiele spielend, mit der Eröffnung des Bewusstseyns heraustritt, dass da Leute vor ihm sind, mit denen zu sprechen ihn äusserlich nichts hindert.

Da Schauspielkunst hier nicht der ausschliessende und umfassende Zweck ist, so darf diese Untersuchung sich nicht in allgemeine Betrachtungen dieses Gegenstandes zu sehr verlieren, indess sey es doch erlaubt, hier einige Wünsche zum Besten dieser Kunst in jetziger Zeit niederzulegen.

Vor Allem ist Beförderung der sittlichen und wissenschaftlichen Ausbildung der Künstler zu wünschen. Es giebt der ausgebildeten und

würdigen Künstler viele, aber sie haben dies oft mit grossen Opfern erringen müssen. Eine grosse Anzahl hingegen verweilt in Dunkelheit, Dumpfheit und Rohheit, und hierdurch wird der Zweck der Kunst verfehlt, sie selbst im Gemüth des Publikums herabgesetzt und wohl gar der Schauspieler selbst erniedriget. Dagegen biete man aber auch dem höhern Künstler die volle, staatsbürgerliche Achtung an. Das Spiel hiernächst in zu vielen Rollenfächern muss eben so sehr den Geist ermüden, als das Beharren bei sehr beschränktem Rollenfache. In Teutschland sollen die Künstler und Künstlerinnen zu viel spielen und zu vielerlei, und ihr eigner Ruhmneid macht, dass ein beliebter Schauspieler lieber alle Tage auftreten, Einzelheiten gut, Vieles mittelmässig spielen möchte, um nur das Beifalls-Zeichen oft zu hören. Es hält schwer, Schauspieler davon zu überzeugen, dass es ihnen selbst schadet, wenn sie alle Hauptrollen eines Rollenfaches spielen. Allzuhäufiges Spiel führt handwerksmässige Ausübung der Kunst und theatralische Angewohnheiten herbei. Viel Uebung ist gut, aber man muss nicht auf den Bretern so zu Hause werden, dass man sich dort alle Bequemlichkeiten des Hauses erlauben zu dürfen wünscht. Man gönne hiernächst doch dem Künstler die Heiterkeit des Lebens, welche er selbst gewähren soll. Was er als Mensch ist, geht der Kunst nicht an, aber, als der Kunst

lebend, gleicht er dem Orangenbaum. Durch Schnitte in seine Rinde wird er nicht zum Blühen gebracht, sondern durch heitern Himmel, Sonnenblick, und Pflege. Diese Behauptung klinge immerhin dem ernsten Geschäftsmann scherzhaft. Will er Blüthen von jenem Baume haben, seys zu welchem Zweck auch immer, seys für das Schöne und Sittliche, seys für den Luxus, oder leider auch wohl für das Flüchtige, so muss er sich zur Pflege des Baumes entschliessen.

Einen grossen Nachtheil bringt jetzt in der theatralischen Kunst das Protektions- und Parthei-Wesen sowohl einzelner Rezensenten als auch Anderer im Publikum hervor. Man beobachte nur im Stillen, wie zu Gunsten vielleicht einer beliebten Künstlerin oder eines Künstlers, nachtheilige Vorurtheile den Gastrollengebenden bisweilen voraus eilen. Wie sehr man sich bestrebt, einzelne Partheien im Publikum für die Rollenvertheilung zu interessiren, wodurch oft mancher gute Zweck der Direktionen vereitelt und aufstrebenden Talenten die Möglichkeit der Entwickelung genommen wird. Sehr zu wünschen wäre es auch, dass das Publikum in den Schauspielhäusern mehr, als jetzt geschieht, das Spiel vom Gedicht trennen lernte. Edle, gutmüthige Rollen haben das Glück leicht applaudirt zu werden. Intriguante Rollen hingegen selten. Dies tödtet des Künstlers Lust und verleitet wohl gar Direktionen, die intriguante Par-

thei schon äusserlich rupfig im Kostum auszustatten und schlecht zu bezahlen.

Warum giebt man nicht bisweilen wenigstens Stücke als wirklich vollendete Kunstwerke, selbst zum Nachtheil der Kasse und wohl gar bei freyem Eintritt? Hierdurch würde man intensif und extensif auf die Veredelung des Geschmacks wirken. Werden bisweilen freye Darstellungen gegeben, so wählt man dazu nicht klassische Dramen, sondern, dem Zeitgeschmack huldigend, Opern oder Ballets. Auch daran erkrankt die Kunst, dass manches Publikum geneigt ist, in dramatischen Dichtungen politische oder wohl gar familiaire Beziehungen aufzusuchen. Ueber solche Beziehungen sollten die Bühnen, als Kunstwerke darstellend, durchaus erhoben bleiben, denn hierdurch empfangen sie einen besondern Zweck, und jeder besondere Zweck beengt den der freyen Kunst, des edeln Schönen. Von allen Bühnen aber sollte das Schmutzige in einschmeichelndem Gewande streng entfernt werden. Endlich auch der besondern Bildung des Schauspielers sollten Theaterschulen gewidmet seyn.

Ich kann diese Vorlesungen nicht schliessen, ohne noch folgende, wenige Bemerkungen anzuhängen. Von den Zeichnungen, welche diesem Bande beigefügt sind, entwarf Herr Direktor Tischbein zu Eutin die Tafeln II. und V. Die übrigen insgesammt sind von dem Herrn Barthel

zu Braunschweig gezeichnet. Die Aufgabe, sie nach der Natur zu ergreifen, war schwierig, aber ich darf es für einen Beweis der Richtigkeit der Gegenstände selbst anführen, dass, ohne es zu wissen, beiden Zeichnern nie einfiel, eine bloſse Portraitirung vorzunehmen, sondern, dass der mimische Ausdruck ihnen auch Veranlassung gab, die, dem Ausdruck entsprechende, physiognomische Grundbildung zu finden. Dies muss für jene Behauptungen des ideellen Verhältnisses der physiognomischen Grundbildung und des mimischen Ausdrucks zum Gemüthszustand überhaupt sprechen, welches der mehrseitig betrachtete Gegenstand dieser Untersuchungen war. Herr Riepenhausen zu Göttingen, der als Karakterdarsteller so rühmlich ausgezeichnet ist, hat die Kupfer gestochen.

Den Gebrauch, den ich mir vom Leser von diesen Kupfern wünsche, ist folgender. Er betrachte und vergleiche, wo ich im Buche auf die Kupfer mich bezogen habe. Dann aber lege er sie neben einander und vergleiche an ihnen die allgemeinen mimischen Merkmale nach den Haupt-Lehrsätzen dieses Buches, wodurch die Kupfer selbst ein zweites Interesse für ihn gewinnen werden.

Ich hoffe und wünsche, dass diese Untersuchungen jene Behauptung des unvergesslichen Professor Engel beschränkt haben werden, dass Philosophie Unterschiede in den Gemüthszustän-

den machen könne, welche die Mimik nicht zu zeigen vermöge. Wer unterscheiden kann, lernt auch richtiger die Mimik verstehen und auch ihre Unterschiede übereinstimmend mit denen, der Seelenlehre erkennen.

Natur und Kunst hiernächst gehen Hand in Hand. Künstelei, Mode, Laune, Uebermuth und Frivolität im höhern Sinne suchen sie stets zu trennen. Sollten daher diese Vorlesungen dazu beitragen, jene Verbindung aufrecht zu halten, so werden hierdurch auch andere Denker zu weiteren Untersuchungen Veranlassung empfangen, und das muss und wird die Aufhellung der hier behandelten Gegenstände befördern.

Druckfehler.

Seite	9	Zeile	5	v.	o.	st.	des lebenden Bilden? l. auf lebenden Bild?
—	9	—	9	—	u.	st.	der Orchester l. des Orchesters.
—	28	—	4	—	o.	—	lebendrängenden l. lebendrängenden.
—	31	—	12	—	o.	—	Drappirung l. Drapirung.
—	34	—	5	—	o.	—	moderiert l. modulirt.
—	38	—	6	—	u.	—	sie l. es.
—	48	—	17	—	o.	—	kunstgerechten l. kunstgerechtem.
—	54	—	10	—	u.	—	Armhuth l. Armhut.
—	67	—	1	—	u.	—	daher l. dennoch.
—	105	—	8	—	u.	n.	sucht s. ?
—	150	—	7	—	o.	st.	furcht l. furchet.
—	153	—	1	—	u.	—	den Oberarm l. die Oberarme.
—	181	—	2	—	o.	—	Siccard l. Sicard.
—	185	—	9	—	u.	—	Arme l. Arme.
—	199	—	9	—	u.	—	perpendikular l. Perpendikular-
—	240	—	3	—	u.	nach	Neugierde, s. 5) .
—	258	—	9	—	o.	st.	Stralen l. Strahlen.

Bisweilen ist das Wort Hut mit Huth verwechselt und sind Neben-Wörter wie: voraus und vor allen als Hauptwörter gedruckt worden.

TAB I

TAB V

Ulm beherrscht.

TAB IV

TAB V

TAB. VI.
Nem
Fa

TAB VII.

TAB. IX

TAV. X.

Cass. Cassandra.
TAB XII

TAB XIII

Seckendorffs Grundzüge

der

philosophischen Politik.

Grundzüge

der

philosophischen Politik.

Ein

Handbuch bei Vorträgen,

von

V. Freiherrn von Seckendorff,
Dr. und Prof. am Coll. Carol. zu Braunschweig.

Leipzig und Altenburg:
F. A. Brockhaus.

1817.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalts-Anzeige.

	Seite.
Vorwort.	VII
Begriff von der Politik.	1—12
Der Menſch und der Staat.	12—20
Geſellſchaft und Staat.	20—30
Staaten und Welt.	30—34
Begriff vom Staate.	34—41
Hauptheile der philoſophiſchen Politik. . . .	41—45
Staaten zu Staaten.	41—57
Der Staat in ſich.	58—183
Staat und Kirche.	58—65
Mehrere Völker einen Staat.	65—67
Staat und Volk.	67—69
Staatsformen.	69—78
Conſtitution und Codex.	78—79
Ständeunterſchied.	79—88
Das Recht des Rechts.	88—92
Allgemeine Verhältniſſe des regierenden Theils im Staate.	93—95
Verhältniſſe des regierten Theils im Staate.	96—103

Seite.

Kräftereibung im regierten Theile des Staats. 103 – 106
Bevölkerung. . . . . 106 — 111
Grund und Boden. . . . . 112 — 118
Staatsgut und Privatgut. . . . . 118 — 122
Persönliche Staatskraft. . . . . 122 — 126
Privatgrundstück. . . . . 126 — 128
Abgaben und Steuern. . . . . 128 — 157
Staatsbilanz. . . . . 157 — 160
Staatsinstitute. . . . . 160 — 183
I. Kulturinstitute. . . . . 161 — 171
II. Sicherheitsinstitute. . . . . 171 — 180
III. Armenanstalten. . . . . 180 — 182
IV. Strafinstitute. 183

Vorwort.

Es iſt eine Eigenthümlichkeit der philoſophiſchen Politik, daß ſie weder einer großen Freimüthigkeit bedarf, noch ängſtliche Rückſichten nöthig hat, weil ſie ſich in Verhältniſſe beſtimmter Staaten gar nicht miſcht. Sie denkt weder an den einen noch an den andern Staat, noch blickt ſie überhaupt auf beſtehende Verhältniſſe. Sie will nichts Geſchichtliches, ſondern nur das Rationale der Politik, ſie will die Politik an ſich unter philoſophiſchem Geſichtspunkt betrachten. Ein Ideal, dem Begriffe Staat entſpringend, ſucht ſie für allen Folgebegriff aufzuſtellen, und ringt dabei zwar nach unfehlbaren Sätzen, weiß aber auch, daß Theorie und Praxis in der Politik eben ſo wenig ganz übereinſtimmen werden, als ein Ideal ſtets das Aehnliche bleiben wird. Ja, ſie gründet vielmehr Lehrſätze darauf, daß alle Vernunft, theoretiſch und practiſch in einer ewigen Vervollkommnung begriffen iſt. Wer den Regierungen Mittel vorſchlagen will, in beſtimmten Ländern dieſe oder jene Veränderung vorzunehmen, wer über beſtehende Verhältniſſe der Staaten urtheilt, bedarf der Staatenkunde. Die theoretiſche Politik hat damit nichts zu thun, deßhalb führt

ſie auch keinesweges die Sprache der Unterhandlung, wie ſie Staatsmänner mitzuführen haben, ſondern ſie ſpricht ihre Lehrſätze aus, unbekümmert, ob ſie angenommen werden oder nicht, unbekümmert, ob ihnen leichterer Eingang verſchafft werden könnte durch Behauptung vom Gegentheil deſſen, was ſie eigentlich behauptet. Mit Eins, ſie giebt ihre Sätze im reinſten und einfachſten Gewande, nämlich in dem der logiſchen Wahrheit, und widerſpricht dieſe etwas Wirklichem, nun, ſo iſt ja der gegründete Widerſpruch ſtets um ſo beſcheidener, je weniger er beabſichtiget war.

Dieſes Buch ſoll lediglich ein Leitfaden bei Vorträgen ſeyn, daher enthält es keine Ausführung und keinen Schmuck. Es ſollen nur Sätze angegeben, und die weitere Ausführung derſelben veranlaßt werden. Eben deßhalb gehörte auch keine Darſtellung verſchiedener Syſteme hierher. Es wird hier nicht gelehrt, welche verſchiedenen Formen die Wiſſenſchaft, philoſophiſche Politik, von Zeit zu Zeit empfangen hat, ſondern philoſophiſch-politiſche Sätze in ſyſtematiſcher Ordnung ſind der Zweck.

Grundzüge
der
philoſophiſchen Politik.

Begriff von der Politik.

§. 1.

Der Begriff Geſelligkeit kann auch auf Thiere bezogen werden, dem Begriffe Geſellſchaft dagegen iſt eine engere, quantitative und qualitative Bedeutung zu Theil geworden, durch welche nur Menſchen in Geſellſchaft leben.

§. 2.

Jeder Geſellſchaft kommt zu: moraliſche Perſönlichkeit, und hat ſie Beſitzthum, ſo gehört dieſes zum Gemeinweſen. Hieraus iſt vielleicht zu erklären:

1) Warum bei den Alten res-publica ſo viel als jetzt (hiervon unmittelbar abgeleitet) Republik und auch ſo viel als Staat hieß, denn Status bezeichnete mehr den Stand;

2) Warum in Republiken von der Gleichheit und Gemeinschaft des Vermögens die Rede war, und der Begriff Gemein-Wesen den engern Begriff Gemein-Gut erzeugt.

§. 3.

Aus dem Begriffe Gesellschaft gehen hervor die Begriffe Familie, Staat und Erdbürger-Verein, alle drei sowohl von quantitativer als auch von qualitativer Bedeutung.

Dem Begriffe Staat entspringen die nur quantitativen Begriffe: Stamm, Horde, Gesammtstaaten und Reich, als Artbegriffe. Monarchische Staatsform gründet Reiche, in denen Ein Oberhaupt verschiedene Staaten nach verschiedenen Verfassungen regieret; republikanische Staatsform bildet Gesammtstaaten, wo die besondern Verfassungen untergeordnet sind einer gemeinschaftlichen Constitution, möchte die Executivgewalt auch eine gemeinschaftliche oder vertheilte seyn.

Man pflegt auch wohl Reich denjenigen Staat zu nennen, welchen ein König oder Kaiser beherrscht.

Aus dem Begriffe Staat gehen endlich auch die nur qualitativen Begriffe, Monarchie, Republik u. s. w. hervor. Die Staatsform macht nicht den Staat zum Staate, sondern der Staat ist verschiedener Formen fähig, laut Erfahrung.

§. 4.

Gleiche Sprache führt zum Begriffe Volk. Die Gleichheit der Sprache ist nicht das alleinige, aber das wesentliche Merkmal des Begriffes Volk. Menschen von verschiedener Sprache, hätten sie auch

gleiche Religion, sind sich so fremd, als sie es sich als Menschen seyn können. Sie verstehen und vertragen sich nur unvollkommen und wären sie, durch Schicksalsfügung, sogar Vater und Kind.

Die Muttersprache ist keine bloß geistige, sondern auch eine sinnlich anschaubare Grenzlinie der Völker; wie das gleiche Gesetz, welches auch die Gebiete trennt und Grenzmähler setzt, keine bloß sinnlich anschaubare, sondern auch geistige Grenze der Staaten ist. Gleichheit des Glaubens, Gemeinschaft der Religion dagegen, im innersten Tugendwesen wirksam, ist eine rein geistige Grenzlinie unter den Menschen, welchen Volkes, welchen Staates auch immer; daher auch der Christ in jedes Volk, in jeden Staat paßt, der die Religion als innerste Menschenangelegenheit und nicht als Staatsmerkmal betrachtet; und umgekehrt verliert jede Religion ihren höchsten Sitz im Tugendwerthe der Menschen, wenn sie den Menschen sich gegen die bürgerliche Vereinigung an sich sträuben heißt, oder wenn die Religion Staatsmerkmal zu seyn sich herabläßt. Wäre z. B. im Judenthume etwas, was die Juden, wenn auch nur in einigen Rücksichten, hinderte, mit Christen Staat und Volk zu seyn, so würde die Toleranz des Christen durch Ertheilung des Bürgerrechtes doch die Juden wahrhaft nicht zu Bürgern machen. Der Christ handelte solchen Falls christlich und nicht als Politiker, und der Jude handelte dennoch gegen den Staatssinn, weil er als Jude nicht anders dürfte.

Die Scheidung der Völker durch die Sprache ist

beweglich zu nennen, in so fern sie jeder einzelne Bürger mit ins fernste Ausland nehmen kann; die Grenze des Staats ist dagegen unbeweglich.

Was den Völkern die Muttersprachen sind, das ist dem Staate das Vaterland.

So das Verhältniß der Begriffe Staat und Volk zu einander bestimmt, kann ein Staat mehrere Völker in sich vereinigen und ein Volk unter mehrere Staaten vertheilt werden, ohne daß hierdurch die Begriffe Staat und Volk selbst aufgehoben werden. Die Geschichte, welche die Wahrheit dieses Satzes so vielfältig bestätiget, beweis't zugleich, daß die Erfahrung dem Sachbegriffe nicht widerspricht, wenn von der Möglichkeit die Rede ist. Gewiß bleibt aber auch: Nicht unbedingt alles, was möglich ist, ist, weil es möglich ist, auch recht und gut.

§. 5.

Der Begriff Volk wird aber auch den Begriffen Horde und Stamm entgegengesetzt, und heißt alsdann so viel, als Staat und kultivirtes Volk. In noch anderer Bedeutung steht er dem Begriffe Kirche gegenüber. Die christliche Kirche hat christliche Völker und eine christliche Gemeinde in ihrer Obhut; der jüdische Tempel ein jüdisches Volk, eine jüdische Gemeinde.

In politischer Rücksicht wird endlich noch der Begriff Volk neben dem Begriffe Regierung gebraucht, und diese Bedeutung ist wissenschaftlich nicht zu entbehren. Von den Merkmalen der Begriffe Volk und Staat folgt das Nähere, wenn von diesen Begriffen insbeson-

dere die Rede seyn wird. Jetzt gilt es nur dem Begriffe von der Politik.

§. 6.

Der Begriff moralische Person schließt den Begriff Staat in sich ein, und jener wird daher diesem prädizirt.

§. 7.

Moralische Persönlichkeit und fingirte Persönlichkeit sind nicht mit einander zu verwechseln. Wie dem Begriffe Welt ein Wirkliches entspricht, welches wir nie vollständig ergründen werden, so entspricht dem Begriffe Staat ein Wirkliches, das lebendig sich entwickelt und daher nicht wie ein Ding chemisch oder mechanisch zergliedert werden kann; die Glieder des Staates sind Menschen, und Menschenkunde hat auch ihre unendliche Seite. Ohne Menschen ist selbst das größte Land kein Staat.

§. 8.

Der moralischen Person kommt nicht allein Wille, sondern auch äußerliche Erscheinung zu, jener ist die unendliche, diese die endliche Seite des Staats. Am Staat kann dieß weder theoretisch noch practisch übersehen werden, ohne den Staat und den Begriff davon aufzuheben. Im Staate befinden sich homo noumenon und homo phaenomenon zur Einheit der moralischen Persönlichkeit erhoben, ohne hierdurch Individuum wahrhaft zu werden. Bildlich läßt sich sagen: Staaten, so verschieden einer von dem andern, sind Darstellungen von Artgegenständen, ohne Individuen zu seyn, und gleichwohl behauptet auch jeder die Selbst-

ſtändigkeit, welche das weſentliche Merkmal der Individualität geiſtig-ſinnlicher Weſen iſt.

§. 9.

Mit dem Menſchen, einem Individuum aus Leib und Seele, den Staat vergleichend, kommt dem letztern zu:

1) Ein inneres, geiſtiges Weſen, bald Seele des Staats, bald Geiſt des Staats, bald Geiſt der Regierung und Volksgeiſt genannt;
2) Ein äußeres, körperliches Weſen, welches der Staatskörper genannt wird und zu deſſen Gliedern das Gebiet und ſeine Beſchaffenheit, die Bevölkerung u. ſ. w. gerechnet werden;
3) Die Einheit aus beiden, angeſchaut Organiſation des Staats, Staatsorganismus, politiſche Exiſtenz des Staats genannt.

§. 10.

Da dem Staate geiſtige und körperliche Kräfte zugeſchrieben werden, ſo ließe ſich denken, daß, der Anthropologie, Pſychologie, Phyſiologie, Heilkunde und Sittenlehre gegenüber, der theoretiſche Politiker ſowohl den geſunden als auch den kranken Zuſtand des Staats an ſich phyſiſch und pſychiſch zu berückſichtigen und eben ſowohl die politiſche Heilkunde, als auch zu lehren habe, wie ſich Staaten im allgemeinen Staatenzuſammenhange erhalten ſollen, und was jeder in ſich ſeyn ſolle nach dem Sittengeſetze.

§. 11.

Der Staat, deſſen höchſte Glieder Menſchen ſind, hat

einen vernünftigen Willen, und hiermit auch eine sittliche Natur. Ein Etwas ohne sittliche Natur wäre pflichtlos, und folglich entweder Gott, welcher über Pflicht und Recht erhaben ist, (sein Wille für alles außer ihm reine Nothwendigkeit) oder Ding, oder Thier, nur nicht Mensch.

Der Staat, als moralische Person, ist der Tugend und des Rechts, und als wirkliche Erscheinung, auch des Zwanges fähig.

Auch Staaten sind nicht über die Begriffe Sollen und Müssen erhaben, sondern diesen in der Zeitlichkeit von Gott unterworfen worden.

§. 12.

Hiernach gäbe es eine politische Ethik, eine politische Rechtslehre (Staatsrecht) und eine Staatspsychologie und Physiologie, welches letztere vielleicht die Statistik wäre; allein diese Darstellung würde, wie analog auch immer, doch zu sehr gebunden an ein Spiel wissenschaftlicher Sphären seyn, obgleich ein dunkles Gefühl dieses Spiel nicht ganz mißbilligen kann.

§. 13.

Kann das Sittengesetz für Menschen ein anderes, als das für Staaten seyn? Unter einem und dem nämlichen Grundsatze können zwei verschiedene Maximen bestehen, ohne sich zu widersprechen. Gegensätze und Widersprüche sind nicht einerlei, jene bedingen sich gegenseitig, diese leugnen sich gegenseitig, daher ist ein Satz von zwei sich widersprechenden Sätzen ohne alle mögliche Folgerung. (Seyn und Nichtseyn sind Widersprüche.)

Was sittlich ist am Menschen, kann nicht unsittlich seyn am Staate und umgekehrt; aber Mensch und Staat können das Sittliche auf sehr verschiedene Weise, in sehr verschiedener Sphäre zu suchen haben, wie z. B. auch alle Menschen Darstellungen der Vernunft auf sehr verschiedene Weise sind, und also doch jeder die Darstellung der Vernunft ist.

§. 14.

Das Völkerrecht ist in jedem Staate, als in einem Subjecte, auf eine Ethik gegründet, denn außerdem wäre im Subjecte, und dieses ist der Verhältnißfähige, kein richtendes Gewissen, mithin weder Recht noch Tugend.

Eine Handlung wider das Völkerrecht muß als rechtswidrig auch im Gewissen desjenigen erscheinen können, der sie begeht, er muß also ein Gewissen haben und der Tugend fähig seyn, oder es giebt weder Recht noch Tugend. Selbst in der Idee Erdbürgerverein, die nicht realisirt werden kann im engern Sinne, kann der Verein nicht ohne Gewissen seyn; denn wären alle Staaten nur Einer, so blieben diesem noch Verhältnisse zu sich selbst und zu Gott, also gegen den letztern lauter Pflichtenverhältnisse übrig, über welche subjectiv nur entscheidet: das Gewissen.

§. 15.

Wenn nicht jede moralische Person ein Staat, aber jeder Staat eine moralische Person ist, so wissen wir vorläufig genug, um die Wissenschaft Politik von andern Wissenschaften, deren äußerer Gegenstand auch der Staat ist, zu unterscheiden.

§. 16.

A. Staatengeſchichte lehrt, welche Staaten und wodurch ſie in ſich und zu einander das waren, was ſie waren und wurden.

B. Staatenkunde lehrt die vorhandenen Staaten, wie jeder in ſich ſelbſt (ein Wechſelloſes, aber der Zuſtände, wie des Wachsthums und der Entwickelung fähig, gleich dem Menſchen) iſt und was ſie alle zu einander ſind, wodurch denn der politiſche Zuſtand auf Erden überhaupt das letzte Ziel des Ueberblicks in der Staatenkunde wird.

Beide, Staatengeſchichte und Staatenkunde, ſind Erfahrungswiſſenſchaften. Gleichwohl wird die Staatenkunde wiederum in einen mehr rationalen und in einen mehr factiſchen oder beobachtenden Theil eingetheilt werden können. Von dieſen beiden Theilen wird der erſtere in ſich begreifen:

1) Die Statiſtik, welche die Kräfte der vorhandenen Staaten in ihren Verhältniſſen zu einander, und in ihrer möglichen Perfectibilität, bei der lebendig organiſchen Entfaltung der Staaten darſtellt;

2) Die Regierungswiſſenſchaft, welche die wirklich für die Perfectibilität angewendeten und in einem jeden wirklichen Staat anzuwendenden Mittel kennen lehrt. Recht eigentlich die Wiſſenſchaft, welche die Regierungen anwenden.

Der mehr factiſche Theil der Staatenkunde aber wird zerfallen:

a) In die positive Polizeikunde, entwickelnd die innere Form jedes Staates durch seine Kräfte;

b) In die Völkerrechtskunde, welche die wirklich vorhandenen Verträge und aufgestellten Verbindlichkeiten der Völker gegen einander kennen lehrt. Diese Wissenschaft könnte auch Diplomatik im weitesten Sinne genannt werden, weil Diplomatik auch diejenige Form andeutet, unter welcher über das Völkerrecht gewacht wird.

Der Staatengeschichte und Staatenkunde folgt:

C. Die philosophische Politik, welche die Gesetze aus der Vernunft als Rechts- und Tugendgesetze entwickelt, nach welchen Staaten in sich und zu einander das sind, was ihr Daseinszweck, ewig deutlicher werdend, sie zu seyn bestimmt. Diese Politik ist Theorie und ihr steht gegenüber:

D. Die practische Politik, welche nach der Theorie die wirklichen Staaten beurtheilt; sie ist diejenige Wissenschaft, welche der Staatenkunde nicht entbehren kann, und vom eigentlichen Politiker als Geschäftsmann angewendet, und täglich erweitert seyn will.

Vereinigen sich Staatengeschichte, Staatenkunde, philosophische und angewandte Politik, so bildet sich:

E. Die Staatswissenschaft, welche als Staatskunst der Staatsmann anwendet.

§. 17.

Es kann nichts darauf ankommen, ob die so von uns geschiedenen Wissenschaften ihre Aufgabe, gesondert oder

vereinigt, erfüllen können, oder darum nicht, weil mit jedem Tage an den lebendigen Staaten ſich Neues ereignet; denn am Ende können ſich ſelbſt Logik und Mathematik nicht rühmen, täglichen Erweiterungen überhoben zu ſeyn. Nur darauf kommt es an:

1) nicht die Sphären der Wiſſenſchaften zu verwechſeln;
2) von dem, was war, folgern zu können auf das, was ſeyn wird und nach dem, was ſeyn ſoll, in ſich ſelbſt zu richten, ſo oft Gelegenheit;
3) das logiſch zu ordnen, was als große Erſcheinung das Geſetz ſeiner Ordnung verhüllt, und hierdurch eben zum Denken Veranlaſſung giebt.

§. 18.

Die philoſophiſche Politik ſucht ein Vorbild, welches nicht erreicht wird; aber ſie beweiſ't, daß ewig darnach zu ſtreben iſt, und daß die Staaten durch dieſes Streben zwar keine Vollkommenheit, wohl aber moraliſche Würde ſich erwerben.

§. 19.

Staatsmänner und Lehrer der Politik ſind ſehr verſchiedene Perſonen. Die Wiſſenſchaft können viele haben, aber gute Staatsmänner müſſen mit eigenem Genius geboren werden. Der Staatsmann entbehrt die Wiſſenſchaft nicht, aber er iſt der Erfinder unter dem Sittengeſetze.

Friedrich II. war Staatsmann und Lehrer der Staatswiſſenſchaft und hell über dem Minervahelme ſtrahlte ſein Diadem ſelbſt der ſpäteſten Nachwelt. Lehrer

und Monarch wollten sich in diesem erhabenen Manne gegenseitig wohl.

§. 20.

Wir sehen keinen Titel, unter welchem sich eine der übrigen Facultäten der wissenschaftlichen universitas die Staatswissenschaft und deren Zweige aneignen könnte. Die theoretische Politik gehört der Philosophie im engsten Sinne an. Theolog, Jurist und Mediziner entschlagen sich derselben.

§. 21.

Wäre Politik eine Klugheitslehre, auf Staaten angewendet, was wäre sie ohne die Grundlage Sittlichkeit? Sagt man: Handeln alle Staaten gut und recht, so bedarf es auch keiner Klugheitslehre; so bestimmt dieß überhaupt nichts mehr und nichts weniger, als das, was Klugheit unter dem Sittengesetze ist, denn auch der einzelne Mensch hat sich zu sagen: Ich soll gut und recht seyn, auch wenn es die Mitmenschen nicht sind.

Der Mensch und der Staat.

§. 22.

Weder der einzelne Mensch, welcher verschiedene Alter seiner Entfaltung erlebt, noch das Menschenthum, laut Geschichte, ist und war erst Thier und Thierwesen, und wurde Vernunftmäßigkeit. Die Kluft zwischen Mensch und Thier ist eine uranfängliche und wirkliche. Der Sittlichkeit ist die Natur des Menschen fähig, und

darum ist er auch in allen andern Rücksichten anders von der Natur ausgestattet, als das Thier, welchem Selbstbewußtseyn und folglich Gewissen und Wissen mangeln.

Das Selbstbewußtseyn des Staats ist kein göttliches, sondern ein menschliches, und ruht — im Menschen. Menschen und Staaten können irren und besser werden, und nichts im Staat überschreitet menschliche Weisheit und menschliches Thun.

§. 23.

Die sittliche Natur des Menschen geht den Gang ewiger Vervollkommnung, und so die der Staaten. Vervollkommnung auf Erden läßt weder den Menschen aufhören, Mensch zu seyn, noch ist sie mit Ueberfeinerung zu verwechseln. Vernunftanlage entwickelt sich ewig zur Vernunft, das Gebot ewig zum Gesetz. Kein Grundsatz ist imperfectibel, wohl aber alles Sittliche nach perfectibelm Grundsatze und nach Maximen zu beurtheilen, die, wenn auch perfectibel, dennoch dem ewig reinen Grundsatz entspringen, welcher ewig deutlicher wird. Daher ein Handeln nach dem Worte der Religion nicht den Christen macht, sondern das Handeln nach dem Geiste der Religion. Eben so das Handeln des Staats und das Handeln unter dem Gesetze des Staats.

§. 24.

Oft ist der einzelne Mensch reifer als seine Zeit, und so reift die Zeit, oft aber auch — und dieß ist Größe der Zeit, — sind die Menschen, sind die Staaten größer, als der einzelne Mensch. Ein ewig großer

Gang der Menschheit würde die Kultur eben so überfeinern können, wie sich der Einzelne überfeinern kann. Der Wechsel von Gut und Böse, dunkelm und deutlichem Bewußtseyn ist nicht der Zweck, aber das naturnothwendige Mittel der Vervollkommnung.

§. 25.

Die Welt, als Artbegriff, ist und war stets vollkommen, ob sie gleich nie die Vollkommenheit des Urgrundes erreichen kann. Sie ist aber auch stets anders geworden, und der Wechsel an sich muß eine Vervollkommnung (nach und in menschlichem Begriffe) seyn, oder jener Wechsel erschiene im menschlichen Begriffe als ein bloßes Wohlgefallen am Schönen, dessen die Allweisheit und Allgüte nicht bedarf.

Auf welcher Stufe der Vervollkommnung auch die Schöpfung und mit ihr das Menschheitsleben *begann*, es war stets vollkommen in jenem Sinne, weil es ewig vollkommner wird im andern, und dieß gerade schildert den Allmächtigen als den *lebendigen* Gott.

Staaten gehören der Welt an, und sind als vollkommen und vollkommner werdend zu betrachten, denn sie bleiben der Zeitlichkeit unterworfen. Menschenentwickelung ist Staatenentwickelung. Aber wie Menschen sich zum Uebel entfalten können, so auch Staaten.

§. 26.

Der allgemeine Daseynszweck, dem das sittlich Gute des Einzelnen nicht widersprechen kann, nimmt den Staatszweck in sich auf. Kein Mensch, kein Staat ist eine *Welt* für sich, wie sehr auch der Begriff Staat ein wirklich ausschließender sei. Er ist ausschließend,

aber nicht leugnend, er ist gegenseitig bedingend, nicht vertilgend.

§. 27.

Verstand an sich (Vermögen oder Kraft der Erkenntniß) ist weder gut noch böse. Der Staat ist keine bloße Kraft, deren Aeußerung an sich auch Zweck an sich wäre. Der Staat ist kein bloßer Verstand, sondern er hat Gewissen und Gemüth. Reiner Verstand, reine Gleichgültigkeit der Erkenntniß zu werden, kann weder Zweck des einzelnen Menschen, noch des Staats seyn. Solcher Zweck hieße: sich über die Sittlichkeit, über Gut und Böse erheben, Gott, in einem Sinne, gleich seyn wollen.

§. 28.

Wie aber der einzelne Mensch, wenn extensiv auch intensiv, bestimmte Alter zu durchgehen hat, so auch Staaten, jedoch mit Unterschied. Der Staat nämlich geht von mündigen Menschen aus, und kann nicht sterben, es stürben denn seine Mitbürger, oder er würde einem andern Staate unterworfen.

§. 29.

Sittliche Freiheit kann nicht seyn gegen den allgemeinen Daseynszweck. Alle Menschenthätigkeit fugt in den göttlichen Plan, und keine scheinbare Unordnung kann den göttlichen Plan stören. Daß Staaten sind, daß sie auf- und ableben, kann nicht seyn gegen den göttlichen Plan. Gutes und Böses an Menschen und Staaten dienen dem allgemeinen Plane, aber das Gute soll eben deßhalb nur seyn Bedingung im besondern Zwecke jedes Menschen und jeden Staates.

§ 30.

Naturmethode und sittliche Freiheit bestimmen sich gegenseitig, so im Menschen, so im Staate, und in dieser Bestimmung sind die extensiven und intensiven Grade der Verschiedenheit des Menschen und der Staaten nicht zu verkennen.

§. 31.

Der Mensch und der Staat sind selbstständig; aber als Glieder des Ganzen, so weit dieses anschaubar ist, nicht unabhängig von diesem.

§. 32.

Einfolglich, der Staat bewirkt nicht, daß der Mensch sei etwas gegen die Menschennatur. Der Begriff Bürger geht aus dem Begriffe Mensch hervor. Der Staat ist keine Einrichtung, keine Anstalt, kein Vertrag, keine Erfindung, kein Werk der Kunst, sondern in abstracto eine Darstellung der Menschennatur, als einer sittlichen, durch Völker; weshalb man denn auch in concreto den Staat mit Recht eine moralische Person nennt. Aber der Staat kann auf Einrichtungen, Anstalten und Verträgen, er kann auf Erfindungen in dem Sinne fußen, in welchem man z. B. auch die Sprachen uneigentlich Erfindungen nannte. Was der Staat in abstracto ist, spricht den homo noumenon, was er in concreto ist, den homo phaenomenon aus.

§. 33.

Der Allweise allein ist unbedingt frei; die Freiheit geschaffener Vernunft, der Menschen und der Staaten, ist beschränkt durch eines Jeden Gewissen. Wer, er sei

Mensch oder Staat, am wenigsten irrt, ist am wenigsten von außen, wer das Beste will, am wenigsten von innen (Seiten des Gewissens) gehindert.

§. 34.

Der Daseynszweck der einzelnen Wesen sei, welcher er wolle, so ist doch unverkennbar, daß durch ihn der allgemeine Zweck für die erkennende Vernunft immer deutlicher werden soll, damit diese Erkenntniß selbst wiederum sittlich zu seyn vermöge, und folglich kann Glückseligkeit durch Würde dem Daseynszwecke des Menschen nicht widersprechen. Der Staatszweck einseitglich kann diesem Zwecke, auch ohne der nämliche zu seyn, nicht widersprechen, sonst wäre er übel.

§. 35.

Was fruchtet der Streit über einen Zweck, wenn es nur gewiß ist, daß er stets deutlicher werden kann und soll.

§. 36.

Zu wissen, daß etwas ist, ohne zu wissen, wie es ist, muß dem Menschen oft genügen. Auch die Staatsweisheit hat extensive und intensive nothwendige Grenzen. An keine Staatseinrichtung läßt sich die Foderung der Unfehlbarkeit machen, und weder Mensch noch Staat sollen nur das seyn und nur das thun, was unfehlbar ist, wenn sie nur gut sind.

§. 37.

Der Mensch ist vom Thiere und von allen Dingen uranfänglich geschieden, aber auch die Verwandtschaft sinnlicher Atome in allem, was Menschensinne empfinden können, ist nicht zu bezweifeln. Nahe verwandt ist der

Mensch dem Menschen durch die Bande der Natur, welche der Staat nicht zerreißt, sondern es bewegt sich vielmehr der Bürger freier unter dem Bande der Natur, als der Nichtbürger und doch Mensch.

Die Natur im Menschen will den Staat.

§. 38.

Wenn Menschen Darstellungen der Vernunft auf verschiedene Weise sind, so kann jeder nur zu beurtheilen seyn nach seiner sittlichen Kraft und Ausbildung, so können hiernach auch nur sowohl der Staatsbürger, als auch die lebendig sich entwickelnde Person Staat beurtheilt werden.

§. 39.

Gleicher Anspruch an alle heißt Anspruch an den Schwächsten, und wie an ihn an die übrigen, oder der Anspruch selbst ist unerfüllbar. Nur verschiedener Anspruch kann einem jeden das zu seyn heißen, was er seiner Kraft und Ausbildung nach seyn kann; und, wenn jeder das als Bürger ist, was er seiner Kraft nach seyn kann, so sind die Staatskräfte wahrhaft thätig. Dieses Vorbild wird aber nur erreicht durch einen jeden selbst, denn jeder kann den andern nur beurtheilen nach seiner eigenen Kraft, und keiner kann des andern sich stets entwickelndes Vermögen ganz kennen. Wenn keiner dieses Vorbild will, ist der Staat sittlich todt.

§. 40.

Wer die andern am richtigsten beurtheilen kann, ist der Weiseste. Hieraus ist zu erklären, warum der

höchsten Staatsgewalt die superlativischen Prädicate mit Recht beigelegt werden.

§. 41.

Der Mensch ist aber nicht geboren, um nur sich selbst und in sich zu leben, wo er sein eigener Richter ist, sondern er ist auch geboren zur That, zu Verhältnissen mit dem, was außer ihm ist, und hiermit tritt er in Bedingungen aller zu jedem und jedes zu allem.

§. 42.

Recht und Tugend im Menschen und zu ihm selbst sind Eins. Was Tugendgesetz in ihm gebietet, kann Rechtsgesetz in ihm nicht verbieten. Nur Irrthum kann den sogenannten Collisionsfall subjectiv hervorbringen. Eine vor dem Gewissen nur erlaubte Handlung kann es nicht geben. Des Menschen Unterordnung unter Gott fodert, daß keine Handlung nur erlaubt, sondern daß jede gut oder übel sei. In keinem Augenblicke ist der Mensch und der Staat außer dem sittlichen Verhältnisse. Auch im Kampfe und Kriege tritt die Vernunft nicht aus diesem Verhältnisse heraus. Aber jede sinnlich-geistige Einheit und durch sie jede moralische Person ist auch der Leidenschaft und der leidenschaftlichen Begeisterung fähig, und der Mensch lebt mehr im dunkeln als deutlichen Selbstbewußtseyn.

Wenn Tugendgesetz alle menschlichen Verhältnisse durchdringen, wenn es der innerste Grund aller dieser Verhältnisse seyn soll, so hat der Mensch die Freiheit, stets übereinstimmend mit seinem Gewissen in dem zu seyn, was es als gut ihm gebietet und als übel ihm

verbiethet. Der Mensch ist nicht zu zwingen, seine Ueberzeugung zu ändern, aber er hat die Freiheit, sie zu ändern. Der Staat kann keinen Gewissenszwang wollen, ohne das Tugendgesetz zu verletzen.

§. 43.

Was gegen den Willen Gottes ist, soll der christliche Staat nicht wollen.

Gesellschaft und Staat.

§. 44.

Wie für die That, so ist der Mensch auch für die Gesellschaft schon von Geburt und durch sie bestimmt, und er tritt niemals und nirgends aus der menschlichen Gesellschaft heraus. Als noumenon lebt sie in jedem Einsamen und sie wird phaenomenon, wo zwei Menschen sich begegnen. Der Trieb zur Gesellschaft, ohne welchen die Gattung aussterben, und der Hang zur Einsamkeit, ohne welchen die Selbstständigkeit untergehen würde in der Gesellschaft, bestätigen, daß der Mensch für die Gesellschaft geboren ist. Mutter und Kind, Mann und Weib sind schon Gesellschaft und veranlaßt, durch Sprache sich mitzutheilen, ihrer Sprache eine verständliche, in beider Natur übereinstimmende Form zu geben. Das erste Menschenpaar ist auch der Keim des ersten Volks. Geschichte, Anthropologie und Sittenlehre finden hier einen Begegnungspunkt.

§. 45.

Wenn zwei Menschen neben einander sind, so ist die Sittlichkeit des Einen nicht Widerspruch der Sittlichkeit des Andern schlechthin. Aber, wenn jeder die Vernunft auf verschiedene Weise ist, so kann beider Wille sich nur vereinigen, worin sie von Natur gleich sind, oder worin die von Natur verschiedene Vernunftweise durch Ausbildung übereinstimmen lernt, und folglich sich der höhere Grad der Kraft des Einen zur Bedingung der Kraft des Andern in diesem macht. Er will das, was der Andere will, weil ers für gut halten lernt.

§. 46.

Heißt das Gebot im Menschen schlechthin und von allem geselligen Verhältnisse weggesehen: Sei gut, so muß dieses Gebot eine doppelte Form, eine subjective und objective, annehmen in der Gesellschaft.

1) Keiner hindere den andern thätig, rücksichtlich seiner thätig zu seyn, und jeder sei rücksichtlich des andern thätig, damit jeder auch in geselligen Thaten sittlich gut seyn könne, denn sonst gelangt Gesellschaft nicht zur Erscheinung.

(Hieran allein scheint Fichte in seinem Begriffe vom wahrhaften Krieg gedacht zu haben; dieß war vielleicht die Freiheit und die Gleichheit der Vernunft aller in der Gesellschaft nach seiner Ansicht. Er vergaß aber das Folgende.)

2) Weil aber die Vernunft in einem jeden sich verschieden darstellt, so thue keiner dem andern, was in der Vernunft dieses sich als unsittlich darstellt, sondern jeder thue, was in beider Vernunft als

sittlich ruht. (Die erste negative Hälfte dieses Satzes wird bestätiget durch das Schamgefühl des Unsittlichen vor andern.)

§. 47.

Aus beiden Geboten folgt der Lehrsatz: Keiner ist in der Gesellschaft unbedingt frei, denn jeder ist die zeitliche Gestalt der Vernunft auf verschiedene Weise; das heißt: Menschen sind sich sinnlich und geistig nicht gleich und nicht rein verschieden von einander, sondern sie sind sich ähnlich.

Die Menschen sind sich ähnlich und jeder, weil vernunftfähig, auch Gottes Ebenbild, ob es gleich gute und böse, gesunde und kranke Menschen giebt, denn letzteres trifft nur die Erscheinung der Vernunft, nicht sie selbst.

§. 48.

Es kennt aber keiner die Vernunft des andern, als nur darin, worin Menschen, als ähnliche Gegenstände, sich gleich sind, folglich ist in einem jeden das eigene Gewissen auch der alleinige Richter in des andern Namen. In dem aber, worin sie als ähnliche Gegenstände verschieden sind, kann nur richten das Gewissen beider, und hierbei zeigt sich:

1) der hohe sittliche Werth der gemeinschaftlichen Sprache, durch welche sich beide Menschen verstehen, unter sich vertragen, sich richten können, denn nur allein durch die Sprache kann selbst der böse Wille des einen sich darin zu erkennen geben, was in der Vernunft des andern gut heißt.

2) Mutter und Kind, jedes mit verschiedener Weise

des Gewiſſens ausgeſtattet, weil ſie ſich im Gewiſſen nicht durchweg gleich ſeyn können, ſondern nur ähnlich, treten in das reine Volksverhältniß darin zu einander, worin ſie vernünftig verſchieden denken, und die Sprache führt ihre Gewiſſen zurück zu dem, worin ſie ſich gleich ſind und ſich alle lieben, zu dem: Jeder ſei gut. Daher denn auch der gute Wille des einen ihn in den Augen des andern entſchuldigen kann, wenn beide verſchieden denken über das Gute.

§. 49.

Die urſprüngliche Geſellſchaft kann nur haben eine tranſcendentale und eine anſchaubare Form:

1) Familie, oder der engſte, anſchaubare Menſchenverein, das Volk der Liebe. Es giebt der Naturmerkmale für die Familie ſehr viele: Blutsverwandtſchaft, Familienähnlichkeit u. ſ. w.

2) Erdbürgerverein, oder der weiteſte, tranſcendentale Menſchenverein, einer Sprache nicht bedürfend in dem, worin alle gleich über das Gute denken.

§. 50.

Das Gebot für die Familie heißt: Haltet das Band der Geſellſchaft durch Liebe. Die erſte Vormundſchaft der Eltern über ihre Kinder und Kranken iſt kein Act einer Naturgewalt, ſondern der Liebe. Wenn Gewalt, ſo weiſ't Natur ſie in ihre Grenzen, das Mündel wird mündig und entzieht ſich, bis auf die Liebe, der Familie. Grade der Verwandtſchaft und des verwandtſchaftlichen Reſpects ſind naturgemäß.

§. 51.

Das Gebot des Erdbürgervereins heißt: Halter das Band der Gesellschaft dadurch, daß jeder, (weil er beschränken soll, damit keiner unbedingt frei sei,) wolle, daß ihn (nicht einige, sondern) alle beschränken. Darum liebt der Mensch die Blutsverwandten mehr, als den Menschen überhaupt, aber er fühlt auch mit dem Verletzten, die Menschheit werde verletzt, in wem es sei, und kann er, so hindert er die Verletzung aus Vernunft-Trieb.

§. 52.

Aber die Natur machte die Ausbildung des Menschen und aller Menschen gegenseitig von einander abhängig. Jeder kann von dem andern lernen. Sie gab dem Menschen einen Trieb zur Fremde und einen Hang zur Heimath, welche beide seinen Erdbürgersinn beweisen. Weil aber auch der Mensch extensiv beschränkt ist und in der Familie aufsteht, so bleibt der Erdbürgerverein nur ein sittliches Vorbild in dem, worin Menschen absolut sich gleich sind, nicht aber ein erreichbarer Verein, weil sie in Graden und Arten ihrer Kräfte und deren Ausbildung auch verschieden sind. Die Natur schuf aus Familien Völker, welche nach diesem Ursprunge Stämme genannt werden.

§. 53.

Das richtende Gewissen zweier Menschen kann sich Beschränkung selbst setzen, weil es gut oder übel; dann entsteht der Vertrag. Es können aber auch zwei Menschen sich erst vertragen in der Ueberzeugung eines dritten, und so entsteht der äußere Richter, als ein leben-

diges Gebot durch die andern nicht allein, sondern auch mit ihnen. Durch den äußern Richter wird der erste Stamm auch zum Staate, sei dieser Richter Einer, oder eine moralische Person aus mehreren.

§. 54.

Je weiter die Verwandtschaft wird, desto mehr verliert sich der Begriff Stamm und so entsteht die Horde, in welcher nicht bloß eine, sondern mehrere Familien das Volk und den Staat bilden.

§. 55.

In der Gesellschaft antwortet sich jeder, weil er in der Gesellschaft geboren ist, im Namen aller, und alle antworten auch in seinem Namen. Daher z. B. verletzt der Selbstmörder sich selbst und in sich die Gesellschaft, aber keinen besondern andern, als sich selbst in ihr.

§. 56.

Jede Verletzung dagegen der Gesellschaft in irgend einem ihrer Glieder ist auch Selbstverletzung, und wer sich der Gesellschaft schlechthin entschlagen, äußerlich völlig frei seyn will, strebt, die Bande der eigenen Natur abzuschütteln und in letzter Größe seiner Inconsequenz allein zu existiren.

§. 57.

Quilibet praesumitur bonus, ist der nothwendige Gemüthssatz, ohne welchen Gesellschaft nicht friedlich zur Erscheinung gelangen kann. Die Natur gab dem Menschen Zutrauen zum Menschen, so wie sich auch Spuren unwiderstehlicher Feindschaft gegen, und Furcht vor gewissen Thiergattungen in dem Menschen

zeigen. Gleichwohl wird kein Gebot öfter verletzt, als das genannte, weil

1) der Mensch zu oft in undeutlichem, ja in leidenschaftlichem Bewußtseyn lebt;
2) weil sein Verstand seinem Gemüthe vorgreift;
3) weil sein Vorhersehungs- und Schlußvermögen, nebst dem Bewußtseyn der eigenen Fähigkeit zur Sünde, in den Lebens- und Ausbildungsaltern wächst, und so das natürliche Zutrauen zwar nicht vertilgen kann, aber auf den äußerlich höchsten, sittlichen Wendepunkt stellt, nicht im Mißtrauen, sondern in Furcht und Muth.

§. 38.

Der Staat kann weder Familie noch Erdbürgerverein seyn, denn sonst mangelt realiter die lebendige Einheit aus beiden, welche denkbar ist. Was die Familie zu viel ausschließt, der Erdbürgerverein zu viel einschließt, muß sich in solcher Einheit darstellen als innere und äußere Grenzen. Aber der Staat kann auch nicht weder die Familie, noch den Erdbürgerverein, weder das Band der Liebe, noch des sittlichen Mitgefühls des Menschen zum Menschen aufheben und verbannen wollen von der Erde.

§. 39.

Der Staat ist nicht absolut durch Vertrag, aber

1) mancher Staat, im Fortgange geselliger Verhältnisse auf Erden, kann durch Vertrag sogar entstanden seyn, ohne daß hierdurch die Natur und das Wesen des Staats schlechthin umgestoßen würde, es wäre denn ein Staat des Uebels. Alsdann

aber nennt man ihn nicht mehr Staat, z. B. Räuberbanden, verschieden von dem sonst gewöhnlichen Begriff: afrikanische Raubstaaten.

2) Je weiter sich die gesellschaftlichen Verhältnisse mit der sich entwickelnden Vernunft schlechthin entfalten, desto mehr müssen die innern und äußern Verhältnisse auf Vertrag zu ruhen kommen, was gar nicht gegen Erbreiche spricht. Der äußere Richter muß seyn ein Vertrag der Parteien, damit nicht werde nur Ein Richter aller Staaten und alle Staaten nur Einer. Die Gesellschaft als phaenomenon soll sich eben so wenig in noumenon der Gesellschaft, wie der sinnliche Mensch sich in einen bloß geistigen verwandeln. In dieser Foderung der Verwandlung liegt das Irrationale des Kosmopolitismus, trotz der Wahrheit, daß der Mensch den Menschen als diesen würdigen und anerkennen soll.

§. 60.

Jeder Staat hat in sich einen äußern Richter für alle, Regierung genannt; sei dieser Richter, wer er wolle. Regierung und Volk sind Eins, aber nicht Einerlei. Das lebendige Gesetz ist für den Staat, mit ihm und in ihm. Beide sind für einander und durch einander das, was sie sind, und beide mit vernünftigem Willen ausgestattet.

Vernunftlose Wesen besitzt man, aber vernünftige werden regiert. Nur freie Willen lassen sich regieren, denn nur sie können wollen: Ein Gesetz für

alle, damit jeder gesellig und sittlich seyn könne.

§. 61.

Die Garantie zwischen zwei und mehreren Staaten beruht rational:

1) auf der Gewalt der Sittlichkeit eines jeden und aller, und es giebt daher ein sittliches Gelten, bei aller Verschiedenheit der Staatskräfte und ihrer Ausbildung;
2) auf Vertrag, gemeiniglich der gegenseitige Vortheil genannt;
3) auf der sittlichen Gewalt eines dritten nicht Vertrag schließenden Staates, als Erscheinung eines äußerlichen Richters. Gemeiniglich wird dieß der Einfluß eines Staats, seine Macht im allgemeinen Staatenverhältnisse genannt.

§. 62.

Der Grundsatz der Gesellschaft am Staate heißt so: Jeder Staat gönnt dem andern die Vortheile, durch welche die seinigen erreicht werden, eines jeden Vortheil soll aber seyn gut, und daher garantirt durch die Gewalt der moralischen Persönlichkeit und Sittlichkeit eines jeden und aller Staaten.

Diesen Grundsatz zu realisiren, bei der Verschiedenheit der Kräfte, ist die große Aufgabe der practischen Politik, und in ihm die Wurzel zu jenem auf Erden unentbehrlichen Wechsel zwischen Krieg und Frieden enthalten. Ein ewiger Krieg ist eben so wenig zu realisiren, wie ein ewiger Friede.

§. 63.

Die Garantie aber eines jeden Staats in ihm selbst, als einer Gesellschaft, beruht darauf:

1) daß keiner in ihm sei die absolute Gewalt, ohne Sittlichkeit, und keiner ohne Sittengesetz. Könige und Völker schwören sich gegenseitig das Gute und Rechte zu;

2) daß der Staat sei durch die sittliche Gewalt aller in ihm;

3) daß alle vertragen, damit keiner sittlich übel seyn könne, ohne sich zugleich zu verletzen in der Verletzung des Staats. Daher gleicht jede Thronbesteigung und jede Staats-Präsidentenwahl einer Vertragserneuerung der beiden Hauptheile des Staats als Einheit, obgleich gewiß ist, daß keiner ohne den andern das seyn kann, was er ist;

4) daß jeder habe den äußerlichen Richter, das Gesetz, die Obrigkeit selbst ein Gesetz als Obrigkeit, welche in die tiefste Vernunft des Menschen von Gott gesetzt ist;

5) daß das Gesetz sei, wie alle lebendige Vernunft, perfectibel, und nicht ein todter Buchstabe. — Lacedämonien artete aus, weil das Volk und sein Geist wurden ein eiserner Buchstabe, wie es der Trotz auch werden kann.

§. 64.

Die Garantie aller Staaten endlich, als Gesellschaft und Welterscheinung, beruht darauf:

1) das göttliche Gesetz schwebt über allen. Gott ist der Souverain;

2) alle Staaten sind an Zeitlichkeit gebunden und perfectibel durch die Vernunft des Menschen und des ganzen Geschlechts.

§. 63.

Das Abstractum einfolglich aus dem allen heißt: Staaten sind Gesellschaften, aber nicht Gesellschaft schlechthin, nicht Familie, nicht Erdbürgerverein, sondern diese beiden sind in ihnen nur garantiret, wenn Staaten das sind, was sie nach dem göttlichen Gebote seyn sollen, nämlich sittlich gut.

Staaten und Welt.

§. 66.

Ob wir gleich den Begriff Staat bis jetzt nicht definiret haben, und von ihm nur wissen, daß er enger als die Begriffe Gesellschaft und moralische Person seyn müsse, und daß aus dem Begriff Mensch der Begriff moralische Person, aus diesem der Begriff Gesellschaft (Familie und Erdbürgerverein) und aus diesem der Begriff Staat hervorgehe, so wissen wir doch genug, um fragen zu können: Wie viele Staaten und Völker soll es auf Erden geben, und wie groß oder wie klein soll jeder Staat seyn? Wird sich diese Frage beantworten lassen?

§. 67.

Die Geschichte weis't nicht nach, daß an Einem Tage irgend alle Bürger eines Staats getödtet wurden, ein Staat ganz vertilgt ward, gleichwohl existiren von

den vielen Völkern, welche gewesen sind, viele nur noch als Namen in der Geschichte. Sprachen und Völker bilden sich gegenseitig aus, und so entstehen nach und nach neue Völker und Sprachen, selbst ohne Völkerwanderungen und Verjagungen. Aber in allen Völkern bleiben Spuren des Abstammes unverkennbar am Volkscharakter zurück. Wie also an ihnen die Sprache das äußere, wesentliche Merkmal ist, woran leicht zu erkennen, denn jeder spricht die Mutters und Jugendsprache dem Volkscharakter am angemessensten, so auch ist der Volkscharakter das innere Merkmal, an welchem, ungeachtet aller Umbildung, doch die Eigenthümlichkeit der Naturanlage unverkennbar bleibt, obgleich sie, diese innere Erscheinung, als Merkmal schwerer aufzufassen ist, als die Sprache. Und wonach wiederum sollte sich die Naturanlage im Charakter anders richten, als nach der Zweckmäßigkeit der Race für Klima und Natur? — Völker sind für das Intensive, was die Racen für das Physische sind, und die Natur sucht die Scheidungen zu erhalten, aber auch gegenseitig zu veredeln, und erzeugt so die Zwischenarten der Völker und der Racen.

§. 68.

So viele Racen und so verschieden diese der Anlage und sittlichen Empfänglichkeit nach, so viel giebt es auch verschiedene Sprachen. Natur um den Menschen her und des Menschen Natur stimmen überein. So viele Sprachen, so viele Völker; so viele Menschenracen, so viele klimatische Scheidungen. Aber die Ausbildung der Menschen beruht sogar auf dem, daß sie

getheilt und vermengt werden, als Staaten. Vielleicht giebt es auch Menschenracen, die sich nie aufrichtig zu einer Gesammtrace vereinigen lassen, weil es die Natur verbietet.

§. 69.

Im Sinne der Kultur mindern sich die Völker und mehren sich die Staaten und umgekehrt, damit die Naturanlage in Racen nicht verloren gehen könne.

§. 70.

Darin, worin die Kultur jedes Mal und in jeder Zeit die geschäftige, physische Natur ähnlicher der Menschennatur macht, oder, richtiger gesagt, jene dieser zu dienen zwingt, und diese unabhängiger von jener macht, dürfte der Bestimmungsgrund dessen zu suchen seyn, daß die Erde jeder Zeit so viele Völker wirklich hat, als sie bedarf, damit die physische und sittliche Kultur nicht stillstehe.

§. 71.

Wären die Menschen jemals ganz unabhängig von der Natur um sie her, könnte diese Natur durch Kultur sich überall gleich gemacht werden, so möchte die Erde nur Eines Volks bedürfen, die Erde wäre einem Paradiese ähnlich, aber — die Kultur? Natur und Kultur fodern sich gegenseitig, Natur- und Kulturmethode machen die Erde zur Erde, wie Wissen und Irren, Sünde und Tugend dem Menschen die menschliche Würde geben. Sei so gut du vermagst und du wirst nur um so mehr wissen, worin du fehlest.

Es kann nicht gefragt werden: Wie viele Völker und Staaten sollen seyn? Sondern genug: Es sind de-

ren jedes Mal naturgemäß genug für die Kultur, und alles Streben des menschlichen Witzes, hier Staaten zu verschmelzen, dort zu theilen, hemmt den großen Theilungsprozeß der Natur nicht, denn sie bedingt die Kultur, und es dient umgekehrt auch aller menschliche Versuch der Natur selbst.

§. 72.

Nie wird die Erde übervölkert, nie überkultivirt werden. Es wird ewig geben Staaten von verschiedener Größe und Kultur, von verschiedenartigen Naturverhältnissen und unterworfen der Verschiedenheit des sittlichen Werthes. Es giebt kein minimum und kein maximum der äußerlichen Größe eines Staates, (Reich oder Freihafen) sondern nur eine Bedingung der äußern Größe und Dauer durch den sittlichen Werth, daher so manches große Reich Gährungen erlitt, und kleine Staaten nicht, aber auch umgekehrt, laut Geschichte alter und neuer Zeit.

§. 73.

Das Sinken der Menschheit in den Einzelnen hat das Sinken der Staaten zur Folge. Revolutionen verbessern unmittelbar nie, sondern nur ruhige Vervollkommnung. Jene bilden durch die Form den Stoff, diese bildet die Form, naturgemäß durch den Stoff.

Washington und Franklin nahmen der amerikanischen Revolution das Gift, und ihre hohe Menschlichkeit wirkt noch jetzt, weil diese beiden Männer keine Revolutionairs, sondern Ordner waren, mit rein sittlichem Genie und ohne Eigennutz. (Frankreichs und Amerika's Revolution haben in Rücksicht ihres Ganges

und ihrer Folgen kaum mehr als den Namen mit einander gemein.

§. 74.

Es giebt kein politisches Gleichgewicht, sondern ein sittliches Handeln, in welchem das Wechselose (Geistige) sich erhebt durch Zustände und alle politische Glieder der Erde (alle Staaten) sich bedingen zum lebendigen Ganzen. Der Geist der Menschheit hat darin eben so wenig, wie die Seele des Menschen im Körper einen besondern Sitz, aber er ist in allen Staaten aller Welttheile, aller Zonen, zugleich. Der Geist der Menschheit, in jeder Menschenbrust wohnend, huldigt hier dem tugendhohen Monarchen und empfängt die Huldigung tugendgroßer Völker, und sucht dort in der republikanischen Verfassung sich andere, gewiß auch edle Formen des Ausdrucks. Er geht überall aus zu Gottes Ehre. Ein unerforschliches Band umschlingt vielleicht alle sittliche Naturen, welche jemals auf Erden gelebt haben, indeß die Geschichte mit Recht diejenigen Menschen auszeichnet, welche Einfluß auf einzelne Staaten, oder auf die Menschen überhaupt hatten.

Der Begriff vom Staat.

§. 75.

Die Geschichte sagt: erst Familie, dann Stamm und Horde, und endlich Staat, als Folge der Kultur, habe diese auch zu Mitteln nöthig gehabt, entweder Gewalt, oder Vertrag, oder Beides.

§. 76.

Familienbande ſind eng und erleiden Zeitmodificationen. Das Kind wächſt auf zum Mann, gründet ſeine eigne Familie und nach und nach bekommt die Verwandtſchaft ſehr entfernte Grade. Die Bande des Erdbürgervereins aber ſind allzuweit, weil bloß transſcendental für Völker. Es ſind daher die Zwecke der Menſchheit ſelbſt entweder enge, oder weite, oder allgemeine, wenn Kultur erfolgen ſoll durch Geſellſchaftsverhältniß.

§. 77.

Nach dem Maße perſönlicher Kräfte hat außer dem Grade der Ausbildung eines jeden Individui auch jede Familie einen gemeinſchaftlichen Kulturgrad. Dieſer aber iſt für die Natur zu eng, ſie drängt daher zu größerem Vereine, in welchem die Blutsverwandtſchaft ſich unterordne, jedoch ohne verletzt zu werden, der Reibung fremder Kräfte, und die ſittliche Kultur ſich Freiheit über die Natur gewinne, und ſo entſteht der Kulturmenſch in einer Verbindung, deren phyſiſch-hiſtoriſche Gründerin die Kultur iſt, — es entſteht der Staat.

§. 78.

Der Staat war eine Folge der Kultur in der Menſchheit, ſobald es nur mehrere Familien gab, und ſeitdem wird kein Menſch geboren, der nicht für den Staat geboren wäre. Die Natur will die Kultur, die Kultur will den Staat; und Natur und Kultur werden zugleich irdiſche und geiſtige Grenzmerkmäler der Menſchheit und Herrſcherinnen auf Erden.

§. 79.

Der Staatszweck ist nicht Kultur selbst, sondern ein engerer, denn sie ist Gründerin des Staats. Aber der Staatszweck kann nur gegeben seyn von der Gründerin und in ihrem Geiste.

§. 80.

Welcher Unterschied zwischen dem Wilden, als dem Stellvertreter des bloß Familienmenschen, und dem Kulturmenschen obwalte, erweisen die Kinder von beiden, unter gleichen äußern Verhältnissen, und vorausgesetzt, daß jedes Kind in seiner Art fähig sei.

§. 81.

Staaten schließen sich gegenseitig aus, aber nicht in demjenigen, was die Gesellschaft überhaupt und den Menschen überhaupt angeht; (daher kann der Bürger des einen Staats die Bürgerin eines andern heirathen und in seinem Vaterlande heimisch machen, durch die Ehe oder durch das Familienband der Ehe.) Schlössen sich Staaten gegenseitig nicht aus, so würden sie seyn Erdbürgervereine. Zerstörten sie aber die Bande der Familie, oder der Menschheit, (wenn die Idee Staat schwärmerisch betrachtet wird, so kann man auch wohl hierzu kommen in lauter guter Meinung, indem man den Begriff Staat nicht bloß höher stellt als den allgemeinen Begriff Gesellschaft, — jener steht wirklich höher — sondern ihn auch für den Grundbegriff hält, was er eben deßhalb nicht werden kann,) so wären sie nicht gegen, sondern wider die Natur, wie Nichtseyn widerspricht dem Seyn.

§. 82.

Worin also können sie ausschließen? Jeder Staat schließt aus, was nicht gleich ist dem Stande seiner Kultur. Was nach eines jeden eigener Ueberzeugung gleichen Kulturgrades ist, schließt keiner aus, ohne sich selbst im allgemeinen Gesellschafts- und Naturverhältnisse zu verletzen. Die Erfahrung hat auch von jeher bewiesen, daß sich Staaten selbst schaden, welche das von sich ausschlossen, was sie selbst als Kulturfortschritt an andern anerkannten.

§. 83.

Staat ist: vernünftig sittliche Gesellschaft zur Einkraft verbunden durch ein lebendiges, positives Recht für alle ihre Glieder, und unter der Bedingung des Ausschlusses aller andern auf ebenfalls positive Rechte gegründeten Gesellschaften. Dieser Begriff erlaubt keinen Staat im Staate, unter welcher Form auch immer. Ohne gleiche Sprache kein Volk, ohne Vertrag keine noch engere Gesellschaft als der Staat, und ohne positives Recht kein Staat in sich und ohne andere Staaten auszuschließen, ohne Gebiet in doppeltem Sinne kein Staat in der Reihe der Staaten.

§. 84.

Das positive Recht, als Merkmal des Staats überhaupt, ist nicht einerlei mit einem Rechtscodex, der nur aus jenem hervorgeht. Jenes muß seyn lebendig und heißt daher in concreto Staatsverfassung, Regierung. Es ist der Ausdruck des jedesmaligen Kulturstandes im Vereine; Staatsverfassung ist an sich

perfectibel und alsdann am beſten, wenn ihre Perfection gleichen Schritt hält mit dem Kulturfortſchritte überhaupt, und wenn beide nur ſelten Sprünge machen. Die Form giebt dem Stoffe ruhig nach, und dieſer entfaltet ſich gemeiniglich ruhig, es wäre denn in Zeiten hoher Völkerbegeiſterung, welche nach dem Geſetze der Stetigkeit nicht oft eintreten kann und ſoll.

§. 85.

Die Regierung iſt nothwendig:

1) weil jedes Individuum dem Naturgange zu Folge die Kultur ſeiner Zeit ſich erſt erwerben muß, und hier die Naturanlagen eine große Kluft ziehen, weßhalb ihm das Geſetz ein Führer iſt;

2) weil der Wille nicht Aller gleich gut ſeyn kann.

§. 86.

Geſammtkultur und Kultur der Einzelnen traten nach und nach in ein ſolches Verhältniß, daß in kultivirten Staaten der Geſetze immer mehrere und jedes ausführlicher, und zugleich der Uebertretungen mehrere, wenn gleich alle vielleicht minder ſchwer werden. Rohe Völker dagegen ſcheinen oft ohne alle Regierung zu beſtehen. Sie haben Regierung, aber es giebt wenige Handlungen, welche gegen den Sinn des Staats ſeyn können, das heißt, der Staat ſelbſt ſteht ſittlich niedrig. Vieles gilt darin für gut, was erhöhte Kultur bereits für übel anerkannt hat.

§. 87.

Gehorſam gegen das lebendige poſitive Recht, Bürgergehorſam iſt die alleinige Bedingung, unter welcher der Staat an ſich beſtehen, und ſeine Perfect,

bilität verfolgen kann. Bürgergehorsam ist aber nicht Verzichtung auf eigenen Willen und Ueberzeugung, sondern er ist das höhere Vertrauen des sittlichen Willens zur Kultur, als der Mensch es haben kann zur Naturmethode.

§. 88.

Lueder, in dessen Begründung der politischen Philosophie §. 734, sagt sehr richtig: Beides, Bildung des Körpers und des Geistes, ist Beruf des Menschen. Wir dürfen hinzusetzen: denn es ist beides Mittel der sittlichen Vervollkommnung des Einzelnen im Verhältnisse zu sich selbst und zu allen, daher garantirt eben der Staat die Freiheit dieses Berufs durch das positive Recht.

§. 89.

Das Object des Regierens ist die Staatseinkraft in jedem Einzelnen, nicht der Einzelne selbst für das, was er selbst ist. Weil aber die Staatseinkraft ruht in Einzelnen und, in sittlicher Rücksicht, nicht in dem nämlichen Sinne Masse werden kann, wie etwa in physischer, wenn eine gewisse Anzahl Menschen ein Regiment bildet; so kann jeder Einzelne die Erfahrung, die Veranlassung zur Erweiterung eines Gesetzes geben.

Es ist daher Rechtssatz: eine Handlung, für welche weder der Gattung, noch der Art nach ein Gesetz bereits vorhanden ist, ist außer dem Gesetze, sie kann aber zu einem Gesetze die Veranlassung geben.

§. 90.

Das positive Recht, als Staatsmerkmal, soll nicht widersprechen der Menschheit und Gesellschaft, aber auch

nicht lediglich wiederholen, was dieſe gebieten und verbieten.

§. 91.

Jeder Staat kann ſein eigenthümliches Recht haben, ob es gleich nur ein Recht und eine wahre Regierungsform geben kann; denn irren können alle, und jeder hat ſein Recht nach ſubjectiven Verſchiedenheiten bedingt modificirt, wodurch die Möglichkeit der Perfection Aller begründet wird. Wenn kein ewiger Friede, ſo auch kein vollkommenes Anſchauen des Rechts in jedem Einzelnen, ſondern ewig auch Meinungenverſchiedenheit größer im Sittlichen, als im bloß Intellectuellen.

§. 92.

Der Geiſt der Regierung ſei ſtets dem Volksgeiſte voraus, und er wird ſich um ſo mehr der Kulturſchritte des letztern erfreuen. Beide erhöhen ſich unter dieſer Bedingung gegenſeitig, ohne Gewalt und Schmerz.

§. 93.

Die Naturmethode in ihrer unabläſſigen Werkthätigkeit zeigt ſich als Nothwendigkeit. Der Menſch lernt ſie niemals aus, und kaum vermag er zu berechnen, welchen Widerſtand ſein Damm irgend einem Strome leiſtet. Naturmethode zeigt ſich bei aller Freiheit auch an der ſittlichen Natur. Der Staat kann daher alle Aeußerungen dieſer Methode nicht genügend vorherſehen, und noch weniger hemmen. Aber er kann regierend die Freiheit erhöhen, mit welcher alle in der Naturmethode zum Ganzen übereinſtimmen, wodurch eben die Perfection Fortgang gewinnt.

§. 94.

Wenn der Staat das ist, was er seyn soll, so verliert niemand in ihm, sondern es gewinnt jedermann an Freiheit, dafern jeder das Sittliche will; und nur wer durch sittlichen Willen in sich selbst frei ist, paßt auch in die Einkraft des Staats und in die wachsende Kultur. Hiermit allein kann der Staat einstimmen in den allgemeinen Daseynszweck geistig-sinnlicher Vernunftwesen.

Haupttheile der philosophischen Politik.

§. 95.

In der practischen Politik und in den in concreto auf sie gebauten Wissenschaften dient die äußerliche Verwandtschaft der Gegenstände zum systematischen Scheidungsgrunde. So scheiden sich z. B. Staatsgeschäfte in die des Innern und Aeußern, und die des Innern wiederum in Kirchen-, Militär-, Rechts- und Administrationsgeschäfte u. s. w. Auf diese Weise empfängt auch z. B. die Polizeiwissenschaft bald eine engere, bald eine weitere Bedeutung, und oft ist man zweifelhaft, welcher practischen Scheidung irgend ein Object angehöre. Aber es sind Collisionen practisch unvermeidlich, weil das Ganze organisch lebendig ist. Keine wissenschaftliche Scheidung wird es dahin bringen, daß Sectionen, daß Instanzen nicht in Differenzen über die Competenz gerathen sollten. Um so nachtheiliger muß es seyn, wenn in practischen Geschäften das Geschäft selbst leidet, weil man auf einer

ſyſtematiſchen Scheidung der Geſchäfte beſteht, um Colliſionen zu heben, welche niemals ganz zu vermeiden ſind. Die Scheidung der Geſchäfte bleibt nur Mittel und kann nicht Zweck werden, wie die ſyſtematiſche Scheidung es der Wiſſenſchaft wirklich iſt. Eben ſo thöricht iſt aber auch die vorwitzige Klage der Parteien, wenn ſich in einer ihrer Angelegenheiten Inſtanzen berühren. Nur dann iſt Stockung in dem Zuſammenhange der Glieder eines organiſchen Ganzen, wenn jedes nur Zweck, nicht Mittel ſeyn, mithin auf die übrigen Glieder keine Rückſicht nehmen will.

§. 96.

In der philoſophiſchen Politik, welche ihre Syſtemsgründe im rationalen Verhältniſſe der Objecte zum Begriffe Staat findet, kann keine Rückſicht auf die vorhandene Scheidung practiſcher Wiſſenſchaften genommen werden, ſondern ſie kann nur betrachten in zwei Haupttheilen:

1) Staaten zu Staaten;
2) den Staat in ſich ſelbſt.

§. 97.

Aber entfernen muß ſie vor allem jede übermäßige Foderung an den Staat, welche der einſeitige, wie der dornirte Verſtand und die Leidenſchaft zu machen pflegen; ſie hat ſolche übermäßige Anfoderung theoretiſch zurückzuweiſen, wie practiſch ſolche Anfoderungen der Staat nie zu befriedigen vermag. Auf Erden lebt im Staate nur der Menſchengeiſt, und kein verkleideter Gott, man verlange alſo nur, was menſchlich iſt.

Zu ſolchen übermäßigen Foderungen gehört:

1) der Staat soll für den Willen und für die That eines jeden Einzelnen in ihm so haften, daß die That nicht erfolgen könne, außer mit Genehmigung. Auch die wachsamste Obrigkeit kann nicht alle übeln Thaten der Einzelnen unterdrücken, und will sie's, so behandelt sie alle entweder als verrückt, oder als unmündig. Man kann ihm eine solche Vormundschaft nicht zugestehen, mithin auch nicht von ihm die Wirkung solcher Vormundschaft verlangen. Es ist genug, durch Gebote mittelbar zu regieren, die Willen selbst stehen in Gottes Hand, und Gewissens- und Absichtenspähung kommt nur ihm zu. Auf Erden werden nur wirkliche Thaten, also, es wird das schon Vollbrachte gerichtet. Einen Verrath anspinnen ist schon eine That, obgleich noch nicht Verrath selbst.

2) Alles, was der Staat thut, soll allen, von verschiedenen Fähigkeiten und sittlichen Eigenschaften, in gleichem Grade verständlich und willkommen seyn. — Der Staat soll es allen Recht machen, in ihrer Art. — Das heißt doch nichts mehr und nichts weniger, als der schwächste unter allen seyn und dennoch alle schützen.

Wie übel, wenn der Bürger den Staatsinstituten nur traut, so weit er sieht. Eben so übel, wenn jeder Bürger sich einbildet, aus seinem Standpunkte den Staat übersehen zu können. Aber eben so übel auch, wenn man glauben wollte, nur der Staatsmann sei eines allgemeinen Standpunktes der Betrachtung und allein fähig, von Wirkungen auf

Maximen zu ſchließen. Unerfüllbar iſt ferner die Foderung, daß

3) jede Maßregel des Staats unfehlbar ſeyn ſoll. Wenn die Regierungen jedes Vergehen gegen den Staat an den Einzelnen rügen wollten oder ſollten, wie man alle Irrthümer und eben ſo alle Maßregeln der Regierungen zu tadeln pflegt, welche ihren Zweck verfehlen, ſo wäre Regieren und Kriegführen ziemlich gleichbedeutend. In großen Zeiten, wenn alle Kräfte ſich excentriſch regen, wenn die Foderungen des Staats an ſeine Bürger und umgekehrt ſich gegenſeitig ſteigern, iſt wohl begreiflich, warum aus lauter Eifer für das Gute manches flache Urtheil über Regierungen laut wird, und, dem entgegengeſetzt, warum öffentliche Schriften ſtreng in Obhut genommen werden, nicht zu gedenken deſſen, daß wirklich auch das wahrhafte, kräftige Schlimme große Zeiten ebenfalls für ſich zu benutzen ſucht, wie das kräftige Gute.

4) Uebertrieben iſt ferner auch die Foderung an den Staat, daß er allem Naturgange zuvorkommen und verhindern ſolle den Einſturz manchen Kulturwerks durch die Natur. Die Natur macht durch Erfahrung klug, ohne Schlingen zu legen und zu prüfen, und ihre Nothwendigkeit bietet der Kultur immer neuen Stoff an.

5) Eine, beſonders nach ſtürmenden Zeiten, übermäßige Foderung an den Staat pflegt auch ſo zu lauten: heute ſäen und morgen ernten, und nicht ſäen, was nicht morgen ſchon Früchte trägt. Dieſe Fo-

derung ist gegen alles Naturgesetz; denn wollte der Staat alle Maßregeln scheuen, welche nur erst spät Früchte bringen, so müßte er der sittlichen Freiheit gram werden, deren Pflanzungen langsam wachsen, aber gewiß. Das Kleine übersieht man durch ein Vergrößerungsglas leicht, aber es wird dadurch nicht wahrhaft groß. Das Würdig-Große bindet sich an kurze Fristen nicht, sondern währt durch Jahrhunderte hindurch.

6) Eine noch andere übertriebene Foderung an den Staat pflegt die zu seyn: sprich laut von allem, möge es auch der feindlich Gesinnte erfahren.

Auch die freieste Republik wird geheime Verhandlungen nicht entbehren können.

Staaten zu Staaten.

§. 98.

Jeder Staat hat sein Gebiet, innerhalb dessen sein Recht für jeden gilt.

Ruht der Satz: der Fremde ist zu richten nach dem Gesetze seines Landes, auf positivem Vertrag, oder auf dem Begriffe Recht an sich?

Kann nicht der Staat fodern, daß der Fremde lerne, was Rechtens im Lande ist, welches er betritt? Hiermit ist aber nicht gesagt, daß der Fremde affirmative Obliegenheiten eines Bürgers übernehmen solle. Wie

dann, wenn dem Fremden begegnete das Verbot, nicht aber das Gebot?

Die Gesandten, als Repräsentanten der Staaten, denen sie dienen, können in keinem Sinne den Rechten oder der Regierung des Staats unterworfen seyn, bei welchem sie accreditirt sind. Besondere Verträge haben schon längst auch dem Gesandtenrechte besondere Bestimmungen ertheilt.

§. 99.

Da aller Grund und Boden als bewohnt gedacht werden kann, so kann er auch besessen werden. Aus dem Gegensatze dieses Grundes dürfte daher auch der Ozean als allgemeine Sache zu betrachten seyn; denn eine wahre Bewohnung desselben und Kultivirung ist undenkbar. Der Erdbürgerverein hat gleichen Anspruch an ihn.

§. 100.

Es ist aber auch ein Küstenrecht denkbar, durch welches sich das Küstengebiet ins Meer erstreckt, entweder so weit, als noch Ankergrund zu finden ist, oder so weit ein Kanonenschuß reichet, oder so weit, als wahrhaft niemand sich nähern würde, der nicht eine Absicht hätte an der Küste. Allein, über solche einfache Sätze hinaus hat, wegen der mannichfaltigen practischen Erscheinungen, längst der besondere Vertrag zwischen kultivirten Völkern nähere Bestimmungen aufgestellt.

§. 101.

Der Mensch als solcher, da er den Trieb zur Fremde hat, und da Kultur auch auf vielseitigem Umtausch der Kräfte beruht, würde es hart finden, wenn einem

Fremden die Reise durch den Staat und die Schifffahrt auf dem hohen Meere verwehrt würde.

§. 102.

Das Kapereiwesen der Algierer u. s. w. hieß von jeher Seeräuberei, zum Unterschied von der Kriegskaperei, welche gegen den Feind gerichtet ist, und der Plünderung im Landkriege gleich gesetzt werden kann.

§. 103.

Es giebt Kolonieſtaaten, welche gehalten sind in commerziellen Verbindungen nur oder vorzüglich mit ihrem Mutterſtaate zu stehen.

§. 104.

Die Grenzen sind zu Lande leichter kenntlich zu machen und leichter zu respectiren als zur See. Es giebt zwar natürliche Grenzen, als Gebirge, Flüsse, Seen u. s. w., die um so achtungswürdiger sind, weil sich oft Dialect- und Sprachverschiedenheiten mit ihnen vereinigen, aber:

1) alle geographische Scheidung wird im Kulturgange leicht unterbrochen wider die Naturmethode;
2) wenn Ein Volk sich in mehrere Staaten scheiden kann, so kommt auf natürliche Grenzen nur besonders in militärischer Rücksicht etwas an;
3) die Grenze ist nicht bloß dadurch Grenze, daß sie den Staat von andern Staaten scheidet, sondern nach dem Arrondissementssysteme soll sie auch sämmtliche Theile des Staats verbinden;
4) es ist ein Beweis der Kultur, daß die europäischen Völker die physische Scheidung der Staaten nicht erzwingen wollen, wie z. B. China durch

eine Mauer, und durch die Hinderniſſe, welche dem Fremden in den Weg gelegt werden, wenn er den Staat betreten will.

§. 105.

Iſt ein ſtrenger Unterſchied gezogen zwiſchen perſönlichen und dinglichen Obliegenheiten eines Staatsbürgers, ſo findet auch ein Unterſchied dazwiſchen Statt, ob man Unterthan und Bürger zweier Staaten ſeyn, oder ob man in dem einen Bürger, im andern nur Grundbeſitzer (überhaupt Beſitzer) ſeyn will. Jenen Unterſchied ſtreng zu beobachten fodert die Logik und wohl auch der practiſche Vortheil, nur iſt es ſchwer:

1) das Verhältniß zu beſtimmen, wie viele ſollen und können, ohne Nachtheil des Staats, nur Beſitzer ſeyn, ohne perſönliche Pflichten des Bürgers auf ſich zu nehmen; denn träfe es ſich, daß alle Einwohner eines Staats nur Beſitzer ſeyn wollten, ſo gäbe es keinen Bürger, der perſönlich diente.

2) Es iſt practiſch nicht zu bewerkſtelligen, daß die perſönlichen Verpflichtungen nicht auch conſenſuell nach dem Beſitze beſtimmt werden ſollten.

§. 106.

Es iſt verſchieden, ob ein Staatsgut oder ein Privateigenthum ſich in einem andern Staate permanent oder temporär befindet, ohne das aufzuhören zu ſeyn, was es iſt.

§. 107.

Im Staatsrechte iſt die Frage ſchon oft betrachtet worden: kann das Recht des Gebrauchs, ohne poſiti-

den Vertrag gleich geachtet werden dem Rechte des Eigenthums?

Der Ozean außerhalb der Küsten ist res nullius, an welcher niemand ein Eigenthumsrecht erwerben kann, oder er ist res communis, welche alle Völker nicht haben, sondern nur gebrauchen können, weil kein wahrer Besitzstand denkbar, sondern nur möglich ist, vom Gebrauch kriegerisch abzuhalten. Es fragt sich daher in Rücksicht der Ströme Folgendes: Hat ein Staat am Ausfluß eines Stroms das Recht, dem oberhalb liegenden Staate die Schiffahrt hinabwärts zu verwehren? Schließen beide Staaten gegenseitig die Grenzen der Schiffahrt, so befindet sich der stromabwärts liegende Staat jederzeit im Vortheil, und das Recht des bloßen Gebrauchs ist an sich ungleich, mithin wohl fähig ein Titel des Privatrechts, aber nicht des Staatsrechts, ohne besondere Verträge zu seyn.

Wird daher dem unterhalb liegenden Staate wirklich das Recht der Schiffahrtssperre eingeräumt, so kann es nur seyn durch den Titel des wirklichen Eigenthums und Gebrauchs. In diesem Falle ist das Eigenthum des oberhalb liegenden Staates am Strome ebenfalls außer Frage und sie besitzen beide den Strom, ohne alle Rücksicht auf einander. Einfolglich kann der Staat oberhalb ohne alle weitere Rücksicht, wenn es ihm dient, dem Strome eine ganz andere Richtung geben. Soll dieß wider das philosophische Staatsrecht seyn, so ist auch die Schiffahrtssperre dawider; denn der Grundsatz der Ausschließung an sich scheidet das Privatrecht vom Staatsrechte, wenn nicht besondere Verträge obwalten, und

selbst im Privatrechte heißt der allgemeine Satz: wer das Eigenthum hat, hat auch die Präsumtion für sich, daß er das Gebrauchsrecht der Sache habe.

Ein ähnliches Verhältniß findet nicht selten alsdann Statt, wenn ein Staat irgend nur gewisse Straßen zum Ein- und Aus- und Durchgang erlaubt, und nun der benachbarte Staat andere Straßen baut, durch welche jener Staat umgangen wird.

§. 108.

Ein Staat von einem andern ganz eingeschlossen hat die Wirksamkeit seines Gebiets in der Staatenreihe verloren, was zwar wohl der einschließende Staat, nicht aber alle übrigen wünschen können.

§. 109.

In seinem Gebiete ist jeder Staat, uneingeschränkt von andern, Herr! So lautet der allgemeine Satz, aber er hat eine ursprüngliche Beschränkung, an welche sich jedoch die Macht wenig bindet. Sie heißt: die Naturlage eines jeden Staats soll nicht seyn Beschränkung seiner Verhältnisse zu andern Staaten, denn solche Beschränkung wäre wider den gemeinschaftlichen Kulturfortschritt Aller. Wollte also ein Staat einem Strome eine willkürliche Richtung geben, ihn auf einen andern Staat hinlenken, so würde dieß allgemeiner Friedensbruch seyn, folglich ist aber auch Schifffahrtssperre ohne besondere Verträge wider den Geist des Friedens.

§. 110.

Aus dem Satze: auf seinem Gebiete jeder sein Herr, folgt das Recht der Quarantaine. Weniger unmittelbar folgen daraus auch die Rechte zu Verboten der

Ein- und Auswanderungen, oder auch der dinglichen Ausfuhre u. s. w.

§. 111.

Die von den gelehrten Politikern so oft vertheidigte und bestrittene Gewerbsfreiheit, der ungehinderte Handel aller Staaten mit einander, behauptet sich am sichersten durch den Grundsaz der philosophischen Politik unmittelbar, durch den Grundsatz nämlich:

Jeder gönnt dem andern dessen Vortheil durch den seinigen, als wahre Kulturnothwendigkeit, gleichsam im Mittel stehend zwischen rein physischer Naturnothwendigkeit und Freiheit der nur intellectuellen Kultur.

§. 112.

Der schärfste Angriff auf den Satz der Gewerbsfreiheit ist wohl darin enthalten: die Welt will sich erst allmählig und ewig reif machen für jene Freiheit.

Allein dieser Satz ist falsch; denn

1) er behauptet, daß das Zweck sei, was Mittel ist. Gewerbsfreiheit ist Kulturmittel;
2) die Naturhindernisse jener Freiheit werden ewig bleiben, mit oder ohne Gewerbszwang;
3) der Gegensatz des Satzes der Gewerbsfreiheit ist nicht der: der Nachtheil des Staats, welcher Gewerbszwang ausübt, ist nur sein eigner; sondern jener Gegensatz lautet so: der Nachtheil einseitiger oder allgemeiner Gewerbsbeschränkung ist Nachtheil Aller, denn sie verletzt das Gesellschaftsverhältniß überhaupt zum Nachtheil der Kultur. Wenn also mächtige Nachbarn sperren, so leiden kleinere

Staaten allerdings, aber sie leiden dennoch weniger, wenn sie nicht, als wenn sie auch sperren.

§. 113.

Der richtigste Beweis aber für den Satz der Gewerbsfreiheit und für ihre Würde liegt practisch darin, daß jeder Staat gern Gewerbsfreiheit genießen möchte, aber sich selten einer entschließt sie zu gewähren, um sie zu genießen, und so werden denn auch in äußerer Hinsicht nothwendig: Handelsbündnisse und Handelsverträge.

§. 114.

Wer dem Rechte eines Staats unterworfen ist, soll sich, wenn er den Staat verletzt hat, nicht dem Rechte entziehen können. Darum schließen Staaten auch Rechtsverträge. Aber, weil auch Irrthum von Seiten des Staats möglich ist, so ist auch Schutz denkbar, den ein Staat dem Unterthan eines andern Staats angedeihen läßt. Dieser Gegensatz hebt nicht den ersten Satz auf, sondern es bedingen sich beide gegenseitig. Menschen, die wahre Missethaten begangen haben, über die Grenze zu bringen, widerspricht dem Satze, ohne dem Gegensatze zuzugehören. Das Exil könnte logisch nur für die Strafe einer solchen That gehalten werden, welche in jedem andern Staate nicht an sich für Verbrechen gehalten wird; denn, wenn es eine langfortdaurende Strafe überhaupt soll geben können, so wird die That selbst auch die Natur des Verbrechens haben müssen. Solcher Thaten giebts wenige.

§. 115.

Staaten schließen unter einander auch Schutzbündnisse, welche gegen den Willen derer gerichtet

sind, die dem Bündnisse nicht beitreten, in so fern sie sich übel gegen einen oder gegen alle Verbündeten zeigten.

§. 116.

Auf den Satz: jeder Staat auf seinem Gebiete sein Herr, gründet sich das Recht der Stärke seiner Kriegsmacht und Befestigung. Weil aber Kriegsmacht und Befestigung entweder Mißtrauen, oder üble Absicht vermuthen lassen, so sind beide Gegenstände der Staatsunterhandlungen. Noch unmittelbarer als Militärvermehrung erregt die Erscheinung der Flotten in den Meeren Besorgniß, weil sie sich außerhalb des Staatsgebietes bewegen.

§. 117.

Repressalien gründen sich auf den Vergeltungssatz: wie du mir, so ich dir; der zum Sprichwort geworden ist. Du thust mir unrecht, ich thue es dir wieder, um dich zu zwingen, vom Unrecht abzulassen. Dieser Satz liegt keinesweges in dem oben §. 62 angegebenen politischen Grundsatze, sondern er soll reiner Rechtssatz und zwar zugleich Satz des Zwangsmittels seyn. Hierbei entstehen folgende Fragen:

1) Hört nicht, wenn Zwangsmittel erfoderlich sind und angewendet werden, der friedliche Zustand auf und tritt nicht der Krieg ein?

2) Kann Privateigenthum ein Object der Repressalien werden, da

a) hierbei ungewiß ist, ob der Staat, gegen den die Repressalien ergriffen werden, jenes Privateigenthum achten werde. Im Verneinungsfalle verliert der Privateigenthümer zwecklos

b) da das Eigenthum des Privatmanns bereits unter dem Schuze des Staats steht, welcher die Repressalien ergreift, so greift der Staat sich selbst an;

c) da der Werth des Privateigenthums ein ganz anderer für den Privateigenthümer als für den Staat ist, so fehlt der Mittelwerth.

3) Können außer den gesandtschaftlichen Personen auch Privatpersonen Gegenstände der Repressalien werden? Die casuistische Frage wäre z. B. wenn ein Staat Repressalien gebrauchen will gegen vermeintliche Beleidigungen, handelt er und in welchem Sinne mehr Unrecht oder weniger, wenn er die Gesandtschaft des Staats aufhält, gegen den er Repressalien gebraucht, und alle übrigen Unterthanen dieses Staats frei nach Hause gehen läßt, oder wenn er das Entgegengesetzte thut?

Werden Repressalien als noch friedliche Acte betrachtet, so haben sie bestimmt Grenzen, welche nicht zu überschreiten sind, ohne das Recht der Menschheit zu verletzen. Gelten sie aber für Kriegsmaßregeln, so ist nicht vom letzten Rechte, sondern nur von der Menschlichkeit die Rede.

§. 118.

Auf Erden ist kein ewiger Friede möglich, aber ein langer segensreicher Friede.

Krieg ist die Gewaltäußerung des gesellig Guten gegen die Gewaltäußerung des gesellig Bösen. Der Unterschied zwischen offensivem und defensivem Kriege in militärischem und im Sinne des Rechts ist darnach unver-

kennbar. Ist es entschieden, daß es recht sei Verletzungen nicht länger zu dulden, welche ein Staat sich gegen einen andern erlaubt, so ist die Rechtsfrage des Kriegs entschieden, und die Frage, ob militärisch angreifen, oder den Angriff abwarten, ist nicht mehr eine juristische, sondern eine militärisch-artistische. Soll die Rechtsfrage nach dem Grade des Uebels in der Willensäußerung, oder nach der Größe des Nachtheils beurtheilt werden? Sittlich nach dem ersten Satze, in der Wirklichkeit oft nur nach dem Vortheile oder Nachtheile, erlittenem und zu befürchtendem. Das Band der Gesellschaft war zerrissen durch unsittliche Thaten, und soll wieder hergestellt werden durch Zwang der Waffen. Es ist daher die Quelle eines gerechten Kriegs gewiß jederzeit auch heilig und groß, besonders zwischen Staaten, welche sich bereits einen hohen sittlichen Kulturstand errungen haben. Um Kleinigkeiten willen einen Krieg anfangen, ist eben so übel, als ihn anfangen, um des Gewinnstes oder gar um der Ruhmsucht willen.

§. 119.

Im Krieg ist jedes Zwangsmittel recht, welches zwingt, ohne die Menschlichkeit zu verletzen; denn dem innern Tugendgesetze bleibt auch derjenige unterworfen, welcher durch das Uebel von außen gedrungen ist, seine sittliche Freiheit auf den Untergang seines Feindes zu gründen.

§. 120.

Menschlichkeit auch im Kriege, denn Gott gab dem Menschen Friedfertigkeit in das Herz, damit nicht jeder Krieg ein Vertilgungskrieg werde, sondern Friede wie-

derum eintreten könne. Die Vertilgten und Unterjochten können keinen Frieden schließen.

§. 121.

Das Recht, Geiseln aufzunehmen, gehört zu den rein kriegerischen Maßregeln, welche den Einzelnen leichter, als den Staat, gegen welchen Krieg geführt wird, verwunden können.

§. 122.

Soll der Bürger des Staats, als Gegensatz zum Soldaten gedacht, und dennoch als Gegensatz der Gewaltthat betrachtet werden, so wird er auch seyn dürfen durchaus Soldat. Es ist befremdend, den Soldaten zu pardonniren und Städte zu verbrennen; befremdend, wenn Städte und Dörfer nicht gewarnt werden vor dem Feinde, als verstünden sich zwei kämpfende Armeen auf Rechnung des Bürgers und des Wehrlosen.

§. 123.

Das Recht, den Ueberwundenen tributbar zu machen, und das Recht der Eroberung gründen sich auf ein Gedoppeltes:

1) Auf Entschädigung für erlittenes Unrecht. Dieses giebt das Recht Tribut aufzulegen.

2) Auf die Bürgschaft für das Versprechen, künftig nicht wieder zu verletzen. Dieses veranlaßt ursprünglich das Recht der Eroberung im friedfertigen Sinne, denn außerdem kann es zwar Eroberungen, aber kein Recht der Eroberung im staatsrechtlichen Sinne geben.

§. 124.

Von der Bürgschaft durch Eroberung ist noch ver-

schieden der Friedensschluß, welcher das Staatenverhältniß neu bestimmt, und die Garantie des Friedens im gesammten Staatenverhältnisse. Staaten, welche mit einander Frieden schließen wollen, garantiren sich eben hierdurch schon die Anerkennung ihrer Existenz wiederum, und es kann sodann logisch nur noch von Entschädigung ohne Abtretung und von Garantie im allgemeinen Staatenvereine die Rede seyn, denn ohne die ursprüngliche Existenz ist kein freier Vertrag möglich.

Der Staat in sich.

§. 125.

In den Verhältnissen zu sich selbst ist der Staat jeder Größe am meisten selbstständig. Seine Verhältnisse nach außen weichen oft der Uebermacht eines größern Staats, oft sogar den Verhältnissen zu einzelnen Staatsbeamten. Dieß giebt zu großen Staatenbündnissen Veranlassung, welche die Absicht haben, den minder Mächtigen zu beschützen.

§. 126.

Den Staat in sich können wir wiederum betrachten in seinem religiösen und in seinem civilistischen Zustande.

Staat und Kirche.

§. 127.

Es sind die Worte: mein Reich ist nicht von dieser Welt, welche die Kirche, als die tiefste Menschenangelegenheit, charakterisiren, alle Hierarchie aber als weltliche Angelegenheit darstellen; und den Grundsatz der

letztern angenommen, so ist freilich der erste Geistliche absolut auch der erste Regent. In jenen Worten des Heilands aber und im ganzen Geiste der christlichen Religion sind Hirte und König, Geistlicher und Regent nicht als synonimisch dargethan.

§. 128.

Die Religion herrscht und lebt in jedem Einzelnen. Sie will keinen Staat, nicht einmal einen so kleinen Verein gründen, als es der Erdbürgerverein seyn würde, sondern sie will seyn das große Band der geschaffenen Geister, aller Zeiten und Welten, und ihr oberster, ja in gewissem Sinne ihr alleiniger Richter ist Gott, der alle Herzen durchschaut, und alle individuellen Anlagen, welche er jedem vernünftigen Geschöpfe verschieden ertheilte zu seiner Ehre.

§. 129.

Jedes Uebel ist Vergehung gegen die Religion und gegen Gott. Eben deßhalb würde aber auch eine Vergehung nur gegen Gott von solcher Tiefe seyn, daß er allein sie zu richten vermöchte, und diese Tiefe gelangt sodann nicht zur menschlichen Erkenntniß. Jedes zur Erkenntniß gelangende Vergehen ist auch Vergehung gegen sich selbst, oder gegen die Menschheit, oder gegen den Staat, der jene beiden in sich aufgenommen hat, und darum auch

1) entscheidbar vor menschlichem Richterstuhle und
2) der Staat ist der höchste Richter in sich selbst.

Obrigkeit und Geistlichkeit, nicht aber Geistlichkeit selbst Obrigkeit an sich.

§. 130.

Wenn Regenten ſchreiben: Wir, von Gottes Gnaden ꝛc., ſo liegt hierin ein ehrwürdiger Beweis von Demuth, ſei die Formel entſtanden wie ſie wolle, der glänzend der Formel entgegenſtehet; Wir an Gottes Statt ꝛc., und das letztere müßte eigentlich die Formel der Hierarchie ſeyn, wenn Religion ein Staats- und kein Welten-Herzenregiment haben ſollte.

§. 131.

Wie Familienliebe immer neue Weſen hervorbringt, und ſie eng verbindet, ſo ſoll Religion durch Liebe alle geſchaffenen Vernunftweſen vereinigen zur Tugend, ſie als Geſchöpfe Eines Gottes ſich gegenſeitig darſtellen, und damit dieſe Geſchöpfe, ſo lange ſie an irdiſche Verſchiedenheit gebunden ſind, nur leichter das Allgemeine im Beſondern, die Tugend im Leben finden, wurden ſie geſchieden in Völker und Staaten.

§. 132.

Die Kirche will die höchſte Sittlichkeit, die reinſte Tugend, folglich muß der Staatszweck die Kirche wollen. Ohne Religion ſinkt der Menſch wie der Bürger. Aber iſt deßhalb die Kirche eine irdiſche und die höchſte Gewalt?

§. 131.

Wie geht aus abſoluten Religionslehren und Geſetzen ein Finanzweſen hervor? Wenn dieſes nicht, ſondern nur das hervorgeht, daß jeder Bürger ſoll willig ſeyn, zu den Staatsmitteln beizutragen, wie kann ein Zweig des Regierungsgeſchäftes nicht aus der Religion hervorgehen, wenn andre wirklich daraus hervorgingen?

Die Kirche ſchwebt über dem Staate und der Staat regiert, weil er von ihrem Geiſte beſeelt iſt, welcher die Kultur Aller ſo rein und uneigennützig, ſo ganz nur um der Tugend willen und für den göttlichen Zweck will.

§. 134.

Jedes kirchliche Strafamt iſt Staatsinſtanz. Jedes Kirchengut auch Staatsgut und zwar das heiligſte unter den übrigen. Wenn Diener der Kirche reichlich vom Staate beſoldet werden, kirchliche Inſtitute aus dem Staatsſchatze genügend empfangen, ſo iſts in richtiger Form, aber es darf auch der Staat die Kirche nicht abhängig werden laſſen von ſeinem eignen Schickſale, ob es gleich gewiß iſt, daß ohne Menſchen ſich kein Gottesdienſt halten läßt.

§. 135.

Wie verſchiedene Menſchen mehr oder weniger fündigen werden, ſo lange die Erde ſteht, ſo werden auch die Menſchen über die Religion nie völlig gleich denken lernen, und wie alſo kann man erwarten, daß nicht der einen Partei, welche ſagt: wir glauben all an einen Gott, darum diene du ihm von mir ungehindert in deiner Weiſe, eine andere Partei gegenüberſtehen werde, welche ſich ſagt: ich allein diene Gott, und wer nicht wie ich und mit mir einſtimmig glaubt, gegen den brauche ich nicht gut zu handeln, weil ſeine Glaubensverſchiedenheit ſchon ein Uebel iſt, gegen welches ich Repreſſalien (religiöſe? —) gebrauche.

§. 136.

Nicht die größere Anzahl der Bekenner kann die Wahrheit der Lehre irgend einer Secte beweiſen; denn

in wie fern Verſchiedenheit, in ſo fern auch ihre Religion in verſchiedener menſchlicher Vernunft, und oft lebt lange Zeit hindurch eine Wahrheit nur in wenigen Herzen, bis ſie ſich vielen mittheilen kann, viele empfänglich findet, und ſo dann wird zur zahlreichen Kirche.

§. 137.

Da der Menſch der Vernunftfortſchritte in der Religion fähig iſt, ſo iſt diejenige Secte die unduldſamſte, welche jenen Fortſchritt für irreligiös an ſich hält.

Intoleranz gegen ſich ſelbſt führt auch zur Intoleranz gegen andere. Die Religion an ſich kann nicht perfectibel ſeyn, aber an den Menſchen erſcheint ſie nicht rein an ſich, daher hält der Menſch ſeine Perfectibilität unter und in der Religion fälſchlich für Perfectibilität der Religion ſelbſt, aber wiederum täuſcht er ſich, wenn er glaubt, er könne ſich ſelbſt nur vervollkommnen, unter der für Religion ſelbſt genommenen Religionsmeinung, und nicht in der Religion ſelbſt; denn das ſetzt voraus, er habe ihren Geiſt von Anfang an ganz gefaßt, und nur nicht angewendet auf ſich ſelbſt. Tauſend Geſchlechter werden aufſtehen und immer noch zu lernen haben Gottes Wort und das Teſtament. Die Lehre Gottes muß ſeyn unerſchöpflich, wie er ſelbſt, und ewig über der Menſchheit ſchwebend, werde dieſe auch noch ſo vollkommen und weiſe, noch ſo gläubig und fromm. Religionsmeinungen veredeln ſich, die Religion ſelbſt nicht.

§. 138.

Aechte Religion iſt zugleich ſubjective Gewiſſenhaftigkeit, wie könnte ſie alſo objectiven Gewiſſenszwang beabſichtigen? Nur freie gewiſſenhafte Geiſter können gut

seyn, und nur die Guten können sich verbinden wollen zum Staat. Gleichwohl Gute und Böse sind verbunden zum Staat von Natur, darum besitzt der Staat absolut und alleinig das positive Recht und dessen Gewalt zum Merkmal, wie die Kirche den Gottesdienst, oder den Kultus und die Religionslehre zum entscheidenden wesentlichen Merkmale besitzt. Positives Recht und dessen Ausübung haben Irdisches zu besorgen, Gottesdienst und Religionslehre sind dem Ueberirdischen gewidmet.

§. 139.

Wenn es ein gegründeter Unterschied seyn sollte zwischen dem Fremden und dem Einwohner und dem Bürger eines Staats, so ist auch der Unterschied wesentlich, ob man jedem das Bürgerrecht zuerkennt, ohne alle Rücksicht auf seinen Glauben, oder ob allen Fremden und Einwohnern die Ausübung ihrer Religion gestattet wird, ohne ihnen das Bürgerrecht zu ertheilen, wenn ihre Religion sie von mehreren Bürgerpflichten abhält, oder ob man gewisse Secten drückt und ihnen selbst Fremdenrechte verweigert um ihres Glaubens willen. Im letzten Falle befanden sich ungerechter Weise in mehreren Staaten die Juden, und würden sich Heiden in allen christlichen Staaten befinden.

§. 140.

Wenn das positive Recht eines Staats gegen den Fremden sich nur negativ verhält, gegen den Bürger aber positiv, so ist es positiv um der Einkraft willen. Bürger sollen sich zur Einkraft verbinden wollen. Für dieses Merkmal am Willen des Bürgers muß es ein äußeres, erkennbares Merkmal geben. Welches kann die-

ses seyn? Die Möglichkeit der Familienverknüpfung. So lange Jude und Christ nicht in Familienverbindungen treten dürfen, der erstere, weil es ihm sein Glaube verbietet, so lange werden auch Jude und Christ sich nicht erheben zur Einkraft des Bürgerthums, sondern, haben auch beide das Bürgerrecht, so werden sie dennoch gleichen:

1) zwei verschiedenen Völkern unter einer Regierung und

2) zweien Staaten, die zufällig nach gleichen Grundsätzen regiert werden.

Ob aber z. B. die Ertheilung des Bürgerrechts, nach dem Geiste des Judenthums, dahin wirken könne, jene Spaltung zwischen Christ und Jude zu heben, das beantworte die practische Politik.

§. 141.

So lange Stände im Staate gegenseitige Familienverbindungen nicht zulassen, so lange streben sie sich auch über den Staat, mithin außer der Einkraft, und der Glaube des Standes scheidet alsdann eben so streng, wie der Religionsglaube. Aber der Ständeunterschied besteht frei unter dem Staate, wie Religionsfreiheit auch, so lange beide nicht streben gegen die Einkraft.

Es ist eine bemerkenswerthe Erscheinung, daß in den vereinigten Staaten von Nordamerika, wo die Religionsausübung frei ist, und der Bürger vorzüglich nur Bürger ist, durch Gewerbsamkeit die Achtung der Secten gegenseitig groß ist, und der Sonntag außerordentlich heilig gehalten wird von allen.

§. 142.

Die Ausgleichung der streitenden Parteien über

Religionsfreiheit läge vielleicht sehr nahe, und darin: Freie Ausübung einer jeden Secte, aber nur den Secten das Bürgerrecht, welche jedes Merkmal des Staatsbürgers anzunehmen ihren Bekennern gestatten. Dieser Ausgleichungssatz scheint practisch jetzt allgemeiner zu werden, als er es war.

Mehrere Völker einen Staat.

§. 143.

So gewiß die Mutterſprache ein mächtiges Naturband iſt, und ſo gewiß es ſelten auf der Erde vorkommt, daß ein Volk in viele Staaten getheilt iſt, ſo iſt doch möglich:

1) daß Verſchiedenheit des Glaubens ein Volk in verſchiedene Staaten ganz vernunftgemäß theilet;
2) daß verſchiedene Völker und zugleich von verſchiedenem Glauben Einen Staat bilden können, auch vernunftgemäß;
3) daß aber beides nicht zu verwechſeln iſt mit der Völkertrennung gegen ihr Gemüth und ihren Willen.

§. 144.

Die Einkraft verſchiedener Völker in einem Staat leidet, wenn ſie nicht bloß verſchiedene Völker, ſondern auch beſondere Staaten, nach dem oben gegebenen Begriffe bilden, und alſo einander gegenſeitig ausſchließen.

Solchen Falls entsteht zwar auch das Reich, aber nur in dem Sinne, wo der Beherrschende der Zweck der Gemeinschaft, nicht das Mittel wegen der Gemeinschaft ist.

§. 145.

In einem Staate aus mehreren Staaten, wenn einer der mächtigere wäre, würde eine äußere Politik im Staate entstehen, und hiermit die größte Störung der Einkraft. Es ist ein Unterschied zwischen Scheidung in Provinzen oder Districte, um der Administration willen, und der Scheidung in Staaten. Wo die Provinz nur den Titel Staat führt, kann die Sache selbst nicht logisch verschieden seyn, und auf den Namen kommt nichts an.

§. 146.

Möchte auch die Frage, kann das Aneignungsrecht durch Eroberungsrecht sich auf ganze Staaten oder nur auf Theile derselben erstrecken, theoretisch zu beantworten seyn, so wird die Praxis sich doch selten auf diese Frage einlassen, sondern das Schicksal der einzelnen Völker ist hier ausgesetzt:

1) dem besondern, nächsten Vortheile aller Staaten in ihrem Einflusse auf einander und auf den Sieger insbesondere;
2) dem Rechtsgefühle Aller, in ihrem Einflusse auf einander;
3) dem absoluten Einflusse des Staats selbst, der erobert wurde.

Daher kann am meisten das Schicksal der Theilung treffen, 1) mittelgroße, 2) friedliche Staaten, welche in der Kampfwage weniger, als durch ihren Fleiß gel-

an, und hierin liegt auch wiederum der Grund, warum solchen Falls der Schmerz der Trennung nach und nach in den Staatenherzen überwunden wird.

§. 147.

Es ist hart, wenn Völker ihre Muttersprache ablegen sollen. Besteht daher ein Staat auch aus mehreren Staaten, so ist doch kein wahrer Grund einzusehen, warum sie gegen ihre Natur eine andere Sprache annehmen sollen. Sprachen gehen nur nach und nach in einander über, die Natur aber verlangt reine Volkssprachen, als Merkmal des reinen Volkscharakters. Wo mehrere Sprachen im Gange sind, und keine herrscht, da fehlt Charakterfestigkeit, ohne die keine Sittlichkeit Dauer erlangen kann.

Staat und Volk.

§. 148.

Nimmt man an, daß es, laut Geschichte, eine erste Menschenfamilie gab, so war freilich ein Volk früher, als der erste Staat; rational aber existiren Volk und Staat (hier so viel als Regierendes und Regiertes,) nur gleichzeitig, und sind nur das, was sie sind, gegenseitig. Wie aber jede Form naturgemäß aus dem Stoffe selbst hervorgeht, so auch das Regierende aus dem Regierten. Wäre es anders, so könnte das Regierte eine an sich vernunftmäßige Form auch ohne das Regierende haben, es könnte ein Staat Staat seyn, ohne positives Recht. Das aber heißt: entweder Gesellschaft schlecht-

hin im glücklichen Falle, im unglücklichen Falle aber Staat der Uneinigkeit und des Uebels. Die Obrigkeit, die Regierung ist gesetzt in alle Vernunft, darum entwickelt sich rational das Regierende aus dem Regierten, modificire dieß die Geschichte so mannichfaltig als nur möglich. Die Despotie, sagt man, entwickelt sich gewiß nicht aus dem Regierten, und folglich kann einmal sich das Regierende nicht entwickeln aus dem Regierten, so kann es kommen, daß es sich auch niemals daraus entwickelt. Allein das Volk der Despotie hat diese, wie es auch sei, doch möglich gemacht, und zwar selten durch übertriebenen Gehorsam, sondern durch Leichtsinn; ein ächtes Volk bestimmt ohne alle Revolution den Geist der Regierung, bis er dem Volksgeiste, wie er soll, voraus ist, dann aber wird der letztere bestimmt von der Regierung, und spukte in ihm auch der ärgste Revolutionsgeist.

§. 149.

In abstracto ist das Regierende die höhere, intelligible Kraft und dadurch eben regierend, und das Regierte ist die größere productive Kraft, und deßhalb eben des Regiertwerdens bedürftig. In den meisten Revolutionen zeigt sich:

1) entweder das Sittenverderbniß so groß, daß jeder regieren zu sollen glaubt, wovon alsdann eine scheußliche Anarchie die Folge ist, die sich zum Glück für die Menschheit nicht lange erhalten kann;
2) oder es zeigt sich, daß das Regierte sich in ein Regierendes verwandelt, womit nicht immer äußere Gewaltthat verbunden zu seyn braucht.

Ja, die äußere productive Kraft ist immer thätig,

obgleich das Phlegma, und darum eben will sie selbst regiert werden in sittlicher Freiheit durch Phlogiston, und nun, wenn sie es nicht wird, wirkt die Naturmethode an sich, bis die Kulturmethode wiederum die Oberhand gewonnen hat.

§. 150.

Will das Regierende zugleich Regiertes seyn, so verliert es sich selbst. Will das Regierte auch Regierendes seyn, so verliert es sich selbst. Hiermit ist aber nicht zu verwechseln die Natur des regierenden Princips selbst in der lebendigen Erscheinung. Der Unterschied und die Einheit des regierenden und regierten Theils sind im Begriffe Staat ewig, und durch sie erst jede Art der Staatsformen möglich, welche die Geschichte gelehrt, oder der Verstand erfunden, oder das Menschenherz empfangen und gewärmt hat in seinem Innersten.

Staatsformen.

§. 151.

Nur erst durch den ewigen Unterschied zwischen Regiertem und Regierendem und diese beiden zur Einheit verbunden wird Staatsform, und werden also, wenn sich Vernunft nach dem Schöpfungsplane auf verschiedene Weise darstellen soll, verschiedene Staatsformen möglich.

§. 152.

Es kann nicht seyn gegen den Plan des Ewigen, daß verschiedene Staatsformen möglich sind, obgleich eine unter ihnen die vorzügliche seyn muß. Mit Na-

than dem Weisen möchte man sagen: es halte jeder seinen Ring für den ächten, und vergleiche ihn nur mit der höchsten Sittlichkeit, nicht aber voll neidender Rücksicht zu andern. Sollen sich nach und nach alle Staatsformen ähnlicher werden, so kann es und wird es nur als Folge der sich erhöhenden Sittlichkeit unter den Menschen geschehen.

§. 153.

Es kann überhaupt nur geben zweierlei Grundformen der Staatsverfassung, eine monarchische und eine republikanische. Die höchste Gefahr und Ausartung der ersten ist die Despotie, die höchste Gefahr und Ausartung der andern ist die Anarchie, und es ist ein hoher bewundernswerther Zug in dem Menschheitsgemüthe, daß sich die Despotie doch länger als die Anarchie erhalten kann. Das allgemeine Menschengemüth nämlich glaubt weniger, daß Einer unausgesetzt gegen das Sittengesetz, und mit blinder Willkür zu gebieten vermöge, als es befürchtet, daß, wenn alle herrschen, die Sitte verloren gehe in der Unordnung. Despotie setzt Kraft voraus, die vereilt der Kraft des Regierten, wäre auch der Wille der Despotie wahrhaft übel. Und solchen Falls traut man der Kraft selbst nicht alles Uebel zu. Gewiß ist aber auch, daß unter dem Regiment der bloßen Willkür, das Böse eines jeden Einzelnen leichteres Spiel als sonst hat, weil es in der Wahl seiner Mittel ohne Scheu zu Werke geht, und auch hierdurch wird eine Anzahl Menschen für die Despotie gewonnen. Bei der Anarchie hingegen, sobald sichs der Einkraft durch Gegensätze nähert, sobald Parteien

entstehen, ist sie selbst die Anarchie nicht mehr, sondern schon der Weg gebrochen zur republikanischen Verfassung.

§. 154.

Die monarchische Staatsform geht von dem Satze aus: das lebendige Gesetz verbinde sich mit der sittlichen Perfection eines einzigen, oder nur weniger Menschen, damit die Consequenz der persönlichen Charakterdarstellung werde Gemüthstheil der Vernunft, welche das Gesetz giebt und vollzieht.

§. 155.

Die monarchische Form kann wiederum erscheinen in mehreren Modificationen:

A. Als reine Monarchie. Ein Regent ists, von dessen Willen und Einsicht alles ausgeht. Er gelobt, Religion, Tugend, Recht und Eigenthum aufrecht zu erhalten nach bestem Gewissen. Er giebt das Gesetz und vollzieht es, und es ist keine andere Gewalt, die ihm Grenzen setzt, als der Naturgang. Bleibt er im Kulturvorschritt zurück, so sinkt seine Kraft, das Regiment wird ihm zur Last und der Staat geräth in Unordnung.

Die reine Monarchie kann wiederum seyn:

a) Erbreich. Es geht dieses vom Vater auf das Kind über, bald nur auf den Sohn, bald auch auf die Tochter. Es giebt nur sehr wenige Fälle, in denen ein Regierungserbe für wirklich der Regierung unfähig erklärt wird.

Das Erbreich hat das große Gute, daß der Thronerbe seinem künftigen Standpunkte ge-

mäß gebildet werden kann, und daß der Regierungswechsel in kaum merkbaren Veränderungen vor sich geht, die Ordnung durch ihn nicht unterbrochen wird.

b) Die reine Monarchie kann aber auch seyn: Wahlreich. Der Zweck desselben ist dieser: der Würdigste und Weiseste soll regieren lebenslang. So rein der Satz klingt, so ist er doch schon republikanisch, ohne es völlig zu seyn, und darum ist er mangelhaft.

1) Wenn alle Wählenden wissen zu können glauben, welches der Weiseste nicht allein, sondern auch der Würdigste ist, so hat dieser schon in den allgemein erkennbaren Verhältnissen gewirkt.

2) Wenn der für den Weisesten gelten soll, dem alle vertrauen, so kann durch Stimmenmehrzahl nicht entschieden werden.

3) Wird aber auch durch Stimmenmehrzahl entschieden, so ists der Parteigeist, der entscheidet, und nicht die reine allgemeine Anerkennung, und folglich kann die gute wie die schlimme Partei die siegende seyn.

B. Die constitutionelle oder beschränkte Monarchie ist die zweite Hauptform der monarchischen Regierungsform. Die Frage an in jeder Rücksicht ist durch eine Constitution bestimmt, und die Perfection der Constitution kann nur hervorgehen aus der Berathung der Volksrepräsentanten und der Regierung selbst. Die Regierung ist mehr executive als constituirende Gewalt. Auch hier zeigen

und können sich zeigen mehrere Verschiedenheiten. Bald haben die Landstände auch in der Executivgewalt Mitwirkung, bald nur in der constituirenden. Es wäre aber gewiß nachtheilig, wenn, wie man sonst oft sagen hörte, Landstände nur wären, um das Constitutionelle, ohne alle Möglichkeit der zeitgemäßen Perfection, aufrecht zu erhalten; wenn sie folglich wären: eine bloße Oppositionspartei in der Executivgewalt durch die unabänderliche, unverbesserliche Constitution. Hierdurch würde die Verfassung in der That eine republikanische werden, ohne republikanischen Geist. Eben so schlimm wäre es aber auch, wenn sie in der Frage an nicht, sondern nur in der Frage quomodo Geltung hätten, denn solchen Falls wären sie nur Diener, Räthe des Monarchen. Sollen sie aber seyn mitconstituirende Gewalt, so müssen sie allerdings auch in der Executivgewalt nicht ohne Mitwirkung seyn. In den meisten Fällen zeigt sich daher bei der constitutionellen Monarchie Folgendes: In der constitutionellen Gewalt haben die Stände ein proponirendes und positives Votum, und der Monarch das approbirende und negative; in der executiven Gewalt hingegen hat die Regierung das proponirende und positive Votum, und die Landstände haben nur ein negatives. Die Repräsentanten des Volks heißen in monarchischen Verfassungen Landstände, zum Unterschied von Parlaments- und Congreßgliedern u. s. w., welche in republikanischen Verfassungen vorkommen.

§. 156.

Einen Uebergang, ein Mittelding zwischen der Monarchie und Republik soll machen die Aristokratie, wo einige Personen herrschen. Solche Staaten waren vormals Genua und Venedig. Ein Kampf der Reichen unter sich um das Regiment. Wohl uns, daß diese Mitteldinger nicht mehr existiren und ihr Geist sich auch da nach und nach verliert, wo er in solchen, den Staaten untergeordneten, moralischen Persönlichkeiten von frühern Zeiten zurückgeblieben war.

§. 157.

Wenn der Monarch weise und wohlwollend, wenn seine Landstände von Pedantismus frei sind, so ist unfehlbar die Monarchie diejenige Verfassung, in welcher sich die Einkraft am consequentesten sammeln, die größten Wirkungen hervorbringen, und unter ihr der Staat am längsten bestehen kann. Auch ist gar nicht gesagt, daß nicht eine Basis der reinsten Menschlichkeit, des reinsten Menschenrechts und der Religion aller Monarchie eben so vollständig zum Grunde liegen könne, als einer republikanischen Regierungsform. Die Geschichte beweis't vielmehr: daß Republiken, ungeachtet trefflicher Constitutionen, leichter ausarteten, als Monarchieen, und zugleich gab es auf Erden auch von jeher weniger Republiken als Monarchieen. Es dünkt den Verfasser dieses, daß die vereinigten Staaten von Nordamerika eine wirklich glänzende Ausnahme unter vielen, selbst schon unter den längst verloschenen Republiken machen, weil sie auf eine vorzüglich weise Constitution gegründet sind, den wohl-

wollenden Seelen entsprungen eines Franklin und Washington.

Wir wollen hiermit der großen Verfassung Britanniens keineswegs zu nahe treten, vielmehr nur dieses sagen: Die Verfassungen von England und Nordamerika, beide in ihrer Basis republikanisch, obgleich die erste, die Verfassung Englands, sich aufschwingt bis zur schönsten Einkraft der Monarchie, indeß die andere in der Constitution allein ihren rein menschlichen Halt hat, leuchten eben so merkwürdig in der Geschichte hervor, wie die Monarchieen Friedrichs des Großen, Josephs II. und Czaar Peters des Großen, als segenbringende monarchische Verfassungen. Und es kann nicht schwer fallen, mit diesen Staatsverfassungen insgesammt die zwei merkwürdigsten Despotien der mittlern und neuern Geschichte, die Regierung Philipps II., Königs von Spanien, und Napoleons, zu vergleichen.

§. 158.

Die republikanische Verfassung ist wiederum und zwar leider sehr vieler Modificationen fähig, was nicht zu ihrem Lobe gereichen kann.

1) Die rein republikanische Verfassung geht von dem Satze aus: das Volk als Gesammtheit hat die gesetzgebende Gewalt, es wählt seine Repräsentanten, und plurima vota müssen entscheiden. Das Volk ist aber auch Executivgewalt und wählt diejenigen, welchen es die Executivgewalt überträgt. Damit aber das Volk immer seiner obersten Gewalt gewiß sei, (diese Befürchtung spricht etwas in der menschlichen Ver-

nunft selbst gegen die republikanische Verfassung aus, und zwar: das Regierte sieht wohl den Widerspruch, daß es auch Regierendes seyn will, will ihn aber nicht heben) so werden sämmtliche Repräsentanten der constituirenden und executiven Gewalt nur eine Zeit lang thätig gelassen, und verlieren alsdann ihr Staatsamt wieder.

2) Die beschränkte Republik ist eine solche, in welcher ein monarchisches Princip in der constituirenden Gewalt die letzte Entscheidung unter gethanem Vorschlage und bei getheilten Stimmen hat, wodurch den Nachtheil des Parteigeistes zu entfernen bezweckt wird, den plurima vota zu erregen pflegen.

3) Die nur repräsentative Republik, in welcher die constituirende und executive Gewalt schon in einem lebenslänglichen Triumvirate, Consulate, oder in einem wirklichen Könige die monarchische Einheit empfängt, das Volk aber durch seine Parlamente u. s. w. sowohl proponirende als opponirende, bestätigende und verneinende Stimme hat.

Diese Verfassung schwebt im Mittel.

§. 159.

Republiken haben im Parteigeist zugleich das Reizmittel und das Hinderniß der Perfectibilität. Die Perfection selbst, sie sei welcher Art sie wolle, steigt und fällt daher in kürzern Perioden, aber die Aeußerung jeder Kraft findet weniger Hindernisse, wenn sie nur Kraft ist. Man würde dem entgegen aber auch irren, wenn man glaubte, die Originalität der Kräfte sei in Republi-

ken willkommner als in Monarchieen. Vielmehr tritt solchen Falls oft die monarchische Form als Schutz der sich entwickelnden originellen Kraft auf. Vieles Große, wenn es weit über die Zeit hinaus war, wurde in Republiken eben deßhalb unterdrückt, weil die entscheidende Stimme in der Fülle der Zeit selbst lag. Daher gingen z. B. die besten Gesetzgeber der alten Republiken gemeiniglich doch zu Grunde darüber, daß das Volk fand, sie waren ihm allzuweit voraus. Das Regierende soll voraus seyn und Macht haben, in Freiheit das Regierte mit sich zu erheben.

Der Parteigeist in der Republik ist im geheimsten physischen Hinterhalte ein eben so lebendiges, nur vielgliedriges, regsames, weniger zur schönen Einheit verbundenes Idol, als es die Ruhmsucht ist, mit welcher man sich drängt, dem Monarchen um einen Schritt näher als andere zu stehen.

Auch ist gar nicht absolute Verschiedenheit der Grundsätze in Republiken und Monarchieen nöthig. Grundsätze, nicht alle Folgerungen daraus wie sie Franklin und Washington aussprachen, können in jeder Monarchie angewendet werden; denn die Grundsätze sind nur das rein Weise und Wohlwollende, welches dort eben die republikanische, hier die monarchische Form sich geben kann.

§. 160.

Welches aber auch immer die Staatsform sei, die concentrirteste Kraft hat allemal die Entscheidung. Hierauf gründet sich der Einfluß, den sich irgend ein großer

Geiſt zu verſchaffen weiß, die Regierungsform ſei, welche ſie wolle.

§. 161.

Extravaganter kann auf den Gang der allgemeinen Sittlichkeit eines Staats nichts wirken, als ein fleißiger Conſtitutions- und Regierungswechſel, und wie viel mehr gar ein Wechſel der Regierungsformen.

§. 162.

Einſchläfernder dagegen kann nichts wirken, als eine eiſerne Unwandelbarkeit der Conſtitution, gemeiniglich nur eben dadurch eiſern, daß wenige, dem Throne näher als andere, oder welches unter Bedingungen daſſelbe iſt, daß die Privilegirten durch die Imperfectibilität der Conſtitution gewinnen. Eine ſtete, ruhige, nicht glänzende, aber energiſche Enthaltung iſt jedem Staate als einem lebendigen Vereine zu wünſchen.

Conſtitution und Codex.

§. 163.

Conſtitution iſt nur der allgemeine Ausdruck des Grundſatzes in ſeinen nächſten Modificationen; Codex aber iſt der Ausdruck der Conſtitution in allen ihren ſpeciellen Modificationen. Jene hat daher zum Zweck:

1) den Grundſatz der Verhältniſſe des Staats zu andern Staaten. (Es iſt auffallend, wie beharrlich negativ ſich z. B. die Pforte in ihrem Grundſatze

rücksichtlich der diplomatischen Form gegen andere Staaten seit so vielen Jahren behauptet.)

2) das Verhältniß der constituirenden zur executiven Gewalt selbst. Mithin Maximen über Staatsdiener-Verhältnisse u. s. w. im Allgemeinen.
3) das Verhältniß der Kirche zum Staate.
4) die Form und Norm des regierenden Staatstheils.
5) die Ständeverhältnisse oder allgemeinen Darstellungsformen des regierten Theils. Also Provinzenscheidung u. s. w.

Alles Besondere gehört in den Staatscodex, der daher ebensowohl das öffentliche als das Privatrecht, die Militär- und Finanzverfassung u. s. w. in sich fassen kann.

§. 164.

Wie jeder Staat seine eigene Form haben soll, so auch seine Verfassung und seinen Codex, und den Codex des einen Staates allgemein machen wollen bei den übrigen, heißt: unvermerkt alle Staatsformen, und mithin alle Staaten in ihrer Verschiedenheit umstoßen wollen. Jeder Staat wählt, was ihm frommt.

Ständeunterschied.

§. 165.

Nur Ein Stand ist keiner. Regiertes und Regierendes erfüllen nicht den Begriff Stände im Staate, aber sie sind schon Vernunftfolge des Begriffs Stand in

der Gesellschaft überhaupt. Wenn das Regierende Ein Stand, so werden die Staatsdiener unter sich auch schon Classen bilden, nach der Unterordnung der wirkenden Kräfte; und, wenn das Regierte Ein Stand, so werden Klassen in ihm entstehen durch die nach der Natur der nebengeordnet sich bedingenden Kräfte, die, wenn alle gleich, wahrhaft still stehen. — Wären alle Staaten sich moralisch und physisch gleich, so wären sie Ein Staat, eine Person, ein einziges sinnlich-vernünftiges Wesen. Alle sind sich nur ähnlich. Wären alle Gewerbe intensiv und extensiv sich gleich, so wären sie einerlei. Es steigt das eine Gewerbe, wenn ein anderes sinkt, es hebt sich eine Art der Kraft, wenn die andere sinkt, und so unvermeidlich der Ständeunterschied; denn der Stand wird durch die Kraftart für die Gesellschaft überhaupt, nicht durch das Gewerb insbesondere bestimmt.

§. 166.

In der Gesellschaft, diese einmal allem Staate voraus gedacht, giebt es Stände, nicht als Verschiedenheit, sondern als Unterschied. Sie sind Verwirklichung der Ordnung aller persönlichen Mittel (subjective Kräfte) für die Gesellschaft. Daher schon im Familienleben das Ansehn der übergeordneten Verwandtschaftsgrade, die Unterordnung der Hausfrau unter den Hausvater, und auch die Achtung, welche überhaupt dem Alter bewiesen wird.

§. 167.

Jeder wird, weil er in der Gesellschaft geboren wird, auch in einem Familienstande und in einem Stande des Erdbürgervereins mit mehr oder weniger, bald in-

tellectuell und moralisch, bald mehr physisch der Gesellschaft nützenden Anlagen geboren.

§. 168.

Es besitzt keiner den Stand, sondern eher ließe sich sagen, daß der Stand ihn besitzt. Richtig ist der Begriff doch so: jeder ist Glied eines Standes. Hierdurch beugt sich aller individueller Stolz auf den Stand auch in der Erfahrung, und der Stand gewinnt an freier, vom Individuo weniger abhängigen Würde im Begriffe vom Stande.

§. 169.

Die Ausbildung, erkannt an der Wirkung für den Gesellschaftszweck, erhöht einen jeden von Stand zu Stand schon in der Gesellschaft überhaupt.

§. 170.

Wie aber auch der Kulturmensch im Staate geboren wird, so muß es im Staate auch Stände der Gesellschaft geben, denn sonst hübe dieser die eine Bedingung der Gesellschaft auf, und das soll er nicht. Der Ständeunterschied muß ferner im Staate mannichfaltiger, als in der Gesellschaft überhaupt seyn, weil Staat der engere Begriff ist. Endlich auch müssen die Stände des Staats hervorgehen aus dem positiven Rechte, als dem wesentlichen Merkmale des Staats. Gehen sie hieraus nicht hervor, so wird der Ausdruck Stand falsch gebraucht.

§. 171.

Stände im Staat sind: dargestellte Ordnung der persönlichen Kräfte für den Staatszweck im positiven Rechte des Staats.

§. 172.

Der Stand iſt kein Privilegium, denn dieſes iſt perſönliche Befreiung von einer dem Stande aufliegenden Bürgerpflicht, und die perſönlichen Pflichten bei der Verſchiedenheit menſchlicher Kräfte und ihrer Ausbildung laſſen ſich einſchließend nur beſtimmen nach Ständen. Verſchiedenheit der Pflichten iſt naturnothwendig, ein Privilegium aber kann nur unter beſondern Umſtänden, unter ganz beſondern individuellen Verhältniſſen eintreten, das heißt, es ſollte nur ſehr ſelten eintreten.

Der Stand privilegirt nicht, er giebt kein Recht vorzugsweiſe vor andern, ſondern er legt nur Bürgerpflichten adäquat den perſönlichen Verhältniſſen nach einer Stufenleiter der Kräfte auf, da außerdem es eben ſo viele Stände geben müßte, als es Bürger giebt, welches bei Auferlegung der Pflichten eine gewiß mehr als menſchliche Einſicht fodern würde.

§. 173.

Die Norm des Ständeunterſchieds kann nur der mehrere oder mindere Grad der bald mehr mittelbaren, bald unmittelbaren Wirkung für den Staatszweck ſeyn. Alſo fünf Hauptclaſſen oder Stände:

Erſter Stand. Der Herrſcher und deſſen Familie; denn die letztere gehört zu ihm.

Zweiter Stand. Die am allgemeinſten wirkenden Glieder der Regierung, die Staats- und Hofdiener und die Repräſentanten der Stände ſelbſt. (Zu bemerken iſt beiläufig, ſelbſt die Rangwichtigkeit der Deputirten bei Landtagen gab dieſen ſchon früher und ohne Adel in mehre-

ren Staaten die Hoffähigkeit.) Zu den Regierungsgliedern gehört nothwendig auch das Militär.

Dritter Stand. Alle auf intensive Zwecke wirkende Staatsglieder, ohne jedoch Staatsdiener zu seyn; denn wo intensiver und extensiver Zweck sich scheiden, ist jener, rein menschlich betrachtet, der höhere. Also der Stand der Geistlichkeit, der Lehrer, Aerzte, Advocaten, Künstler u. s. w.

Vierter Stand. Alle Staatsbürger, deren Zweck in der intensiven Form gedeihet, wiewohl er den Stoff physischen Verhältnissen entnimmt. Folglich der Stand des Handels und der Manufacturen.

Fünfter Stand. Alle Staatsbürger, deren Zweck im Materiellen selbst zu suchen ist. Also der Stand des Land- und Bergbaues und der Handwerker.

Der fünfte Stand ist der Grundstand in jeder Rücksicht, und eben darum nicht der höchste, welcher ohne jenen Grund sich nicht erheben kann.

§. 174.

Wo ist Adel in dieser Ständevertheilung? Er ist noch immer da, aber nicht als Stand, sondern als Rang in den Ständen. Er ist etwas anderes, als wenn der Begriff Adel dem Begriffe Bürger gegenüber gesetzt wird, und doch ist er schier das, was er bis jetzt wirklich noch ist, und auch wohl in Monarchieen stets seyn wird. Er ist sogar in jenen Ständen möglich als Erbadel, wenn man so will. Ist Adel Rangverhält-

niß, so kommt es darauf an, daß Rang etwas Nothwendiges, etwas Wichtiges für den Staat sei, und sogleich wird sich zeigen, daß das Wort Adel in rationaler, wenn auch nicht in etymologischer Rücksicht dem Rangverhältnisse adäquat ist. Man betrachte zugleich den Adel in mehreren Ländern, wie etwa in Polen, Ungarn, Deutschland, Frankreich, England und Spanien, und sehe, wie er sich bereits seit langer Zeit in allen Ständen heimisch gemacht hat.

§. 175.

Jene fünf Stände gestatten nämlich in sich wiederum Unterscheidungen, damit sich alles naturgemäß ähnlich (nicht gleich) und Glied eines organischen Ganzen sei. Diese Unterscheidungsnorm heißt Rang, das ist, ein Zeichen, daß der Staat die persönlichen Verhältnisse jedes Einzelnen in seinem Stande zum Staatszwecke anerkennt.

§. 176.

Jeder wird in einem Stande und Range geboren, und er kann sich ausbilden und werden Mitglied mehrerer Stände und verschiedenen Ranges in ihnen, je nach dem seine persönliche Kraft der vielseitigen, kräftig wirksamen Darstellung fähig ist. — Man frage nur die Erfahrung: im Repräsentiren hebt sich der Rang über den Stand, und im Realen steht er unter dem Stande, daher kann dem Stande nach z. B. der Zollaufschauer in einer höhern Classe stehen, als der Gelehrte, und dem Range nach weit unter diesem; denn jener gilt durch den Stand, der Rang aber kann durch den Einzelnen

ſogar vortheilhaft in den Stand gebracht werden, ohne rein ſelbſt Stand zu werden.

§. 177.

Adel wäre alsdann das abſolut erſte Verhältniß in jedem Stande, und das perſönliche Verhältniß zum Staat im ausſchließendſten Sinne, und es kann, wenn noch weiterhin näher dargethan werden ſollte, wie wir beabſichtigen, daß jeder in einem Stande und Range geboren wird, nicht die Frage ſeyn, ob es Erbadel geben ſoll oder nicht, ſondern vielmehr fragt ſich: ſollen nicht, wenn Erbadel beſteht, auch Verdienſt- und Vermögensadel exiſtiren? Dieſe Meinung ſei einmal aufgeſtellt und ſo erörtert:

Giebt es Erbadel, vor welchem ſich kein Stand verſchließt, kann der Gefürſtete unter dem Regenten Landwirth und Schriftſteller ſeyn, deſſen ſich ſelbſt der Regent nicht zu ſchämen hat, wie Friedrich II. ſo glänzend bewährte, ſo kann es auch in allen Ständen, und ſollte es zum Gegenſatz in allen Ständen geben:

1) einen Rang über dem Geldadel, das iſt der Verdienſtadel, und

2) einen Rang über dieſem, den Erbadel.

Hierdurch empfinge jeder Stand Adel und Nichtadel. Und, wenn das wirkliche Leben in ſeinen Geſellungen beobachtet wird, ſo ſiehet man, daß eigentlich nur noch die öffentliche Anerkennung dieſem ſchon vorhandenen Unterſchiede in jedem Stande fehlt, und daß es eben der Adel jedes Standes iſt, welcher ſich nicht unbedingt in die nämliche Rangclaſſe mit den Uebrigen unter dem Namen Bürgerliche geſetzt wiſſen will. In jedem Stande

scheiden sich die Vorzüglichen und Vermögenden von den Gewöhnlichen. Lehnsverhältnisse und Adel sind oft sehr lerhaft mit einander verwechselt worden, und wer gegen die erstern gestimmt war, warf auch auf den leztern ein um so feindlicheres Licht.

§. 178.

Standesneid ist gemeiniglich nur Rangneid, und ist eben das Ideelle, welches sich in aller Gesellschaft bildet, wo Verschiedenheit der Kräfte Statt findet, daher Frauen oft mehr rangstolz als Männer sind, weil ihnen der Standesberuf der Männer oft nicht deutlich genug ist.

§. 179.

Rangneid ist verzeihlich. Wer aber jemand um den höhern Stand beneidet, wirft sich selbst nur seine eigene Wirksamkeit für den Staat vor. Wer hingegen seinen höhern Stand nicht schäzt, fühlt, daß er ihn nicht befriedigen kann.

§. 180.

Jeder Stand im Staate ist erblich, und entweder zu behaupten oder zu verlieren, oder ein höherer zu gewinnen; denn sonst hätte der durch Geburt in den Staat Eintretende keinen, und es fehlte für ihn der Anfang und der Grund zu diesem Anfange.

Man frage abermals die Erfahrung: jedes Kind wird dem Stande des Vaters gemäß erzogen, bildet sich ihm ähnlich, oder zu ähnlichem Stande.

§. 181.

Der Ständeunterschied wird nur durch die Scheidungsgründe dunkel und lästig. Dunkel in der Scheidung Adel, Patrizier und Bürger, oder auch Ritterschaft, Städte

und Land, oder Militär-, Hof-, Geiſtlicher- und Bürgerſtand.

§. 182.

Man hat oft gefragt: warum waren die beſten Köpfe dem Gleichheitsſyſteme nicht abgeneigt?

Die Stärkſten ſind ſich am ähnlichſten, wie die Schwächſten auch, nur ſind jene über die Dependenz hinaus, und daher geneigt, ſubjectiv zu begründen die Idee Weltvereinigung der Geiſter (nicht mehr Staat oder Erdbürgerverein) im poſitiven Recht, wie die Religion ein All der Liebe und Tugend gründet, in welchem kein Ständeunterſchied vorkommen kann. Allein dieſe Erhebung iſt eben nur möglich in der Religion und nicht im poſitiven Recht, nothwendig auf Erden für die Kultur unter der Religion. Daher predigt die chriſtliche Religion auch nicht gegen den irdiſchen Ständeunterſchied, aber die Gleichheit im Religionsverhältniſſe. Die Einheit aus beiden beobachtet auch der Vernünftige.

§. 183.

Ehre einem jeglichen Stande nach ſeinen Würden! Dann auch findet jeder in ſeinem Stande ſein gerechtes Ehrgefühl befriedigt, und der Rang des Höhern ſteht feſt auf dem wahren Range des Niederern. Geht der Adel unter, ſo kommt ein Aehnliches mit anderm Namen wieder, und die geſelligen Verhältniſſe auch in Republiken ordnen und rangiren ſich. Jenſeit des Ständeunterſchieds zeigt ſich aber auch nicht etwa Gleichheit, ſondern Unordnung der perſönlichen Mittel für den Staatszweck. Selbſt jede dem Vergnügen gewidmete

Gesellschaft giebt sich Vorsteher mit gewissem Range in der Gesellschaft.

§. 184.

Eigenthümer und Nichteigenthümer, oder Verzehrer und Erwerber können nicht Ständebestimmungen seyn; denn jene Begriffe gehen nicht von persönlichem, sondern von dinglichem Verhältnisse aus.

Das Recht des Rechts.

§. 185.

Es giebt keine Verjährung, weil unser inneres Leben ein ewiges ist. Was an sich Unrecht ist, kann nicht zum Recht durch die Zeit werden. Aber dadurch wird auch nicht Erlöschung des Unrechts unmöglich. Friedensvertrag wird auf ewige Zeiten abgeschlossen, und stirbt dennoch aus, entweder durch Friedensbruch oder durch den Kulturfortschritt. Aehnliches mag bei manchen vor langer Zeit geschlossenen Verträgen, deren im Lehnsverhältnisse so viele vorkommen, wohl auch Statt finden. Solche Verträge sollten jedoch nicht ohne Entschädigung erlöschen.

§. 186.

Ein menschliches Gesetz kann nicht seyn unabänderlich wie ein göttliches, und ein menschlicher Richter, der nach Gesetzen richtet, nicht gleich Gott, welcher des Herzens Tiefe durchschaut. Hieraus folgt:

1) auch das klarste menschliche Gesetz hat den Um-

ſtänden nach Modificationen zu erleiden, und dieſe Modificationen ſind das lebendige am Geſetze, damit nicht die Frage entſtehe: ob dieſer oder jener Buchſtabe des Geſetzes anzuwenden ſei auf ein Factum, ſondern nur die: was muß geſchehen, daß nicht dem zu Richtenden zu viel geſchehe; denn ſolchen Falls thut das Recht und Unrecht, indem es ſich die unabänderliche Klarheit der göttlichen Einſicht zutraut.

2) Es verlange keiner die Gewiſſenstiefe des andern zu ergründen, denn das Gewiſſen iſt das reinlebendige eines Jeden, wodurch er in ſeinem wechſelloſen Ich ſelbſt, der ſittlichen Kraft nach, durch Gutes und Böſes ſich entfalten und wachſen muß. Das Gewiſſen iſt ſchon wahrhaft mehr entfaltet, erkennt Recht und Unrecht ſchärfer, ſobald es ſelbſt vollzogene Thaten richtet, als es entfaltet war, indem es die That vollzog, darum erſcheint auch nach dem Naturgange eine That leicht ſchlimmer im Gewiſſen, als ſie war, weil dieſes Erſcheinen nur der Ausdruck des Gewiſſens iſt, wie es warnen würde, wäre die That noch einmal zu vollbringen. Darum hinwiederum wird alſo ein wiederholtes Vergehen ſchlimmer, darum aber auch gehören, beſonders in hohen Verbrechensfällen, ein ſpeciell modificirter, leidenſchaftlicher oder ein generaller Temperamentszuſtand zu den wahren Milderungsgründen, das ſind ſolche, auf welche das lebendige des Geſetzes zu ſehen hat gegen den Geſetzbuchſtaben.

3) Nicht bloß im Criminalgesetze, sondern auch im Civilgesetze und in dem Gesetze der Administration u. s. w. sei das Lebendige wirksam und kein Tribunal, wenn es höchste Instanz ist, an das bloße Wort, sondern an den Geist des Gesetzes, wohl aber gehalten, das Wort nie zu überschreiten.

4) Wenn das bloße Wort des Gesetzes gilt, ist jus ristische Chikane unvermeidlich, wobei Verfassung und Prozeßordnung zum Zweck erhoben werden, ob sie gleich nur Mittel seyn sollen.

§. 187.

Das negative Gesetz gilt für alle, ohne Unterschied des Standes; das positive Gesetz aber, welches die Bürgerpflichten bestimmt, und die reine Administration, in welcher z. B. auch der Fremde zu gewissen Abgaben angehalten werden kann, kann treffen, in so fern, eben nur die persönliche Kraft, auch nur den Stand in seinem Unterschiede, oder es wird keinem nach seinem intensiven Vermögen auferlegt.

§. 188.

Jedes Gesetz hat gleichen Grad der Heiligkeit, weil es Gesetz ist. Das heißt: die der Uebertretung des Gesetzes bestimmte Strafe soll vollzogen, und nicht für geringfügig gehalten werden, weil sie adäquat dem Gesetze keine schwere Strafe ist. Aus diesem Grunde aber auch ist es Pflicht:

1) jedem Staatsbürger in Kenntniß der Gesetze zu setzen, und nicht den Unwissenden zu strafen; denn sonst leidet die Würde des Gesetzes objectiv.

2) durch Geſetze Geſetze partiell aufzuheben, ohne zugleich das Geſetz, in welchem partiell aufgehoben wird, zu verbeſſern.

(Es könnte vortheilhaft ſeyn, die aufgehobenen, wie die neu gegebenen Geſetze zu publiciren.)

§. 189.

Wenn das Recht, aus welchem das Geſetz hervorgeht, ein lebendiges iſt, ſo muß ein Begnadigungs- und Erlaſſungsrecht in ihm wohnen als Modification des Allgemeinen in das Specielle.

§. 190.

Kein Geſetz, aus dem Rechte an ſich genommen, kann Uebertretung (in möglichen Fällen) für unvermeidlich erklären, oder gar eine Rechtsverletzung vorausſetzen, um befriedigt zu werden.

§. 191.

Es iſt kein gültiges Geſetz für Geſinnungen und Meinungen denkbar, als das innere in jedem Menſchen; denn die Modification der jedesmaligen augenblicklichen Lage iſt nur im lebendigen Gemüthe, welches gar nicht ſeyn ſoll gleich einem todten Einerlei. Dem Gemüthe vorwerfen wollen: ſo dachteſt du da, da, da, daraus folgt: du biſt ſo, und weil ſo, ſo könnteſt du ſo handeln, und dieß will ich in der Möglichkeit hindern, indem ich dich unter geheime Aufſicht der Geſinnungen ſtelle, die dich nur erprobt, hieße: das Lebendige als Todtes, ſich ſelbſt aber allein als das Freie denken. Giebts kein Geſinnungengeſetz, ſo kann es auch keine Geſinnungenſtrafe, d. h. keine unmittelbare auf das Innere, auf die Seele gerichtete Strafe geben. Jede Rechtsſtrafe

iſt daher eine äußere, und Schande mag wohl die unausbleibliche Folge der Strafe, aber kein Zweck der Strafe ſeyn, weil ſie auf das Intenſive gerichtet iſt. Noch weniger ſcheint daher mit den Begriffen That und Recht übereinzuſtimmen, wollte man eine Strafe der Art erfinden, daß ein Geiſt bei ſeinen Schwächen und Mängeln ergriffen bis zum Wahnſinn getrieben würde. Dieſe Strafe wäre intenſiv das Extrem von Strafe, wie es äußerlich eine langſame Todesſtrafe iſt.

§. 192.

Jedes Geſetz wird nur durch Zuerkennung am Uebertreter gültig.

§. 193.

Die Gültigkeit des negativen Geſetzes beruht auf Strafe, die Gültigkeit des poſitiven Geſetzes auf Zwangsmitteln. Strafe trifft das Verübte, Zwangsmittel die Unterlaſſung. In Adminiſtrationsſachen dürften vielleicht weniger Strafen, als Zwangsmittel, im Criminalrechte keine Zwangsmittel, etwa zum Geſtändniß u. ſ. w., ſondern nur Strafen anzuwenden ſeyn, wenn ſich der Unterſchied jener Begriffe als richtig bewährt. Das poſitive Geſetz iſt verſöhnt durch die Vollbringung nach angewendetem Zwange, das negative durch die Strafe.

Allgemeine Verhältnisse des regierenden Theils im Staate.

§. 194.

Das Augenmerk des regierenden Theils kann sich nur beziehen:

1) auf die Verhältnisse der Staaten zu Staaten;
2) auf die gesetzgebende Gewalt;
3) auf die Executivgewalt.

§. 195.

Da der regierende Theil in monarchischen Staaten (Regent, Repräsentanten der Stände und Staatsdiener) bei dem perfectibeln Daseyn als Menschen keinen tiefern Richter haben kann, als das eigene Gewissen, so folgt nachstehender Satz:

Es folge jeder der eigenen Ueberzeugung in der gehörigen Unterordnung unter das vom Regenten bereits ausgegangene Gesetz. Also ohne eigene Ueberzeugung wäre der Regent selbst nur Repräsentant einer fremden Ueberzeugung. Er folge der eigenen Pflicht kraftvoll, und kenne keine andere Rücksicht, als die Pflicht; denn z. B. der Satz: Volksstimme ist Gottesstimme, ist nur halb wahr, und kann nicht bestimmen, obgleich aufmerksam machen. Es kann sich eine gangbare Meinung des Volks eben so gewiß auf Irrthum gründen, als die Ueberzeugung eines Regenten; denn der Staat überhaupt ist eine zeitliche Erscheinung unter Menschen.

§. 196.

Die Executivgewalt ist nicht Zweck an sich, sondern nur Mittel. Je einfacher sie daher ist, desto zweckmäßiger.

§. 197.

Das bestehende Recht aufrecht zu erhalten, bis ein besseres in seine Stelle kommt, ist Pflicht des Regierenden; denn sonst löst sich partiell der Staat auf. Einreißen und nicht bauen ist wider den Grundzweck.

§. 198.

Der Regent *handle* auf dem allgemeinen, der Staatsdiener auf dem untergeordnet = beschränkteren Standpunkte, aber jeder *erwäge* nicht nach dem zunächst untergeordneten Standpunkte allein, sondern auch nach dem zunächst übergeordneten, damit überall, was besonders auf Unterinstanzen sich bezieht, der Geist des Allgemeinen und Hohen zugleich erkennbar werde. So wenig es Früchte bringen könnte, wollte ein Regent in die Function eines weit untergeordneten Beamten eingreifen, eben so wenig könnte es fruchten, wenn der Obere nur zu sagen vermöchte, was der Untere berichtet hat, und eine allgemeine Ansicht, wie eine hohe, sich nur in der untersten Instanz bilden sollte.

§. 199.

Alle Staatsdiener dienen einem Hauptzwecke, darum soll jeder des andern besondern Zweck fördern.

§. 200.

Der Staatsdiener ist kein bloßer *Söldner*, seine Pflicht kann nicht lediglich nach dem Solde gewogen werden, sondern seine Dienstpflicht ist ihm die *höchste* irdische Pflicht, aber nicht die irdische *Grundpflicht*, weil er den Staatszweck will. Das mehr oder weniger Intensive in seinem Verhältnisse zum Regenten kann als [illegible] die Pflicht des einen Staatsdieners höher, als die

des andern stellen. Wo nicht: wie soll das Dienen gewogen werden, da keinem sich die Zeit erweitert?

§. 201.

Der erste Bestimmungsgrund des Avancements und der Eintretung in den Dienst kann nur die vorzügliche Brauchbarkeit, der zweite, im Collisionsfalle, die Dienstzeit seyn. Naturgabe macht oft brauchbarer, als Kenntniß.

§. 202.

Jedem Staatsdiener ist jeder und jedes aus dem zu regierenden Theile Zweck und nie Mittel, daher ein Streit der Instanzen über Verfassung den Parteien selbst keinen Nachtheil und Aufenthalt verursachen soll.

§. 203.

Oftmaliger Wechsel der Diener ist den Aemtern nachtheilig. Leichtes Abdanken und Annehmen gleicht einer republikanischen Maßregel, ohne den Zweck der Republik. Doch können besondere Rücksichten eintreten.

§. 204.

Das Ansehen der Regierung fodert Ansehen eines jeden Dieners nach seinem Grade, oder, außer dem Adel und Nichtadel als Rang in den Ständen, auch Rangverhältniß unter den Staatsdienern.

§. 205.

Was der Staatsdiener noch außer dem Dienstverhältnisse in einem Gewerbe ist, kann den Staat nicht angehen.

Verhältnisse des regierten Theils im Staate.

§. 206.

Die Wirksamkeit jeder Maßregel der Regierung hängt vom Gehorsam des regierten Theils ab. Wenn dieser daher die Regierung wie ein nothwendiges Uebel betrachtet, dem man so viel als möglich ausweichen müsse, so ist ein schädlicher Kampf zwischen dem Regierten und Regierenden unvermeidlich. Solcher Kampf ist nachtheilige Reibung der Grundkräfte. Wenn überhaupt das Gleichniß richtig, so soll die Regierung das Phlogiston und das Regierte das Phlegma seyn. Umgekehrt zeigt sichs bei außerordentlich großen Völkerereignissen, als Erschütterungen der Menschheit, alle Jahrtausend vielleicht einmal. Selten eintretend sind dieß Kulturschwingungen, werth des höchsten Erstaunens, und der Wonnethräne eines jeden Menschen, der begriffen hat, daß ein Unsterbliches in ihm ist.

§. 207.

Der Ausdruck regieren ist kein leerer, und soll das Ganze sich in der geistigen Würde behaupten, so muß das erglühende Princip die Regierung, das Regierte aber das Erglühte seyn. Die Wahrheit wird bestätigt durch die Erfahrung. Für den Krieg ist das Volk begeistert nach schwerem Drucke; was müßte eine Begeisterung für das friedliche Geschäft der Regierung im Gehorsam und Eifer wirken, damit jede Maßregel ihre Wirkung rein und voll erreiche! Wenn z. B. einmal ein Staat eine Sperre verordnete, und niemand

das Verbot überträte aus Nationalstolz; wie schnell würde sich vielleicht der Nachtheil der Sperre an den Tag legen?

Weil Phlegma, so entsteht gegen die friedliche Maßregel leichter Widerspruch, als gegen die kriegerische, wenn das Phlegma von harten Leiden durch fremdes Phlogiston erglüht wurde.

§. 208.

Es ist bemerkenswerth, daß in Republiken schier jeder den andern, rücksichtlich der Bürgerpflichten, controllirt, nur nicht immer aus Patriotismus, sondern auch aus Neid.

Vom allgemeinen Eifer, daß jede Maßregel der Regierung ihre Wirkung voll erreiche, ist das fürchterliche Denunciationsunwesen zu unterscheiden, welches Neid und persönlicher Vortheil sittenverderbend erzeugen.

§. 209.

Die Pflichten des regierten Theils vom Staate können, unangesehen ob persönliche oder dingliche, seyn:

1) allgemeine, welche einen jeden im Staate gleich den andern treffen;
2) Standespflichten, welche jeden in seinem Stande gleich den andern treffen;
3) individuelle Pflichten, welche jeden treffen nur nach dem Verhältnisse seiner individuellen Kraft zum Staate.

Einigen allgemeinen Pflichten wird auch der Fremde unterworfen, nämlich solchen, für deren Erfüllung er auch Vortheile genießet. So z. B. entrichtet der Fremde Wegegelder u. dergl. m.

§. 210.

Zu den allgemeinen Pflichten gehören:

1) Jeder wolle persönlich und durch Vermögen mitwirken für den Staatszweck überhaupt.

2) Wenn es gegen den Feind des Staats gilt, wäge jeder sein Leben nur im Leben Aller. Das zu Beschützende sind alle und alles, und nur der Regierende bestimmt die Brauchbarkeit für den Krieg nach artistischem Grundsatze.

3) Alle sollen interessirt am Vortheile der Einkraft seyn, folglich sei jeder bei einem Staatsinstitute interessirt, möchten auch mehrere nur einen sehr entfernten oder keinen besondern Vortheil für sich daran zu entdecken wissen. Leider hört man die Bewohner sehr entlegener Provinzen eines Staats sich oft beklagen, als geschehe ihnen Unrecht, wenn sie zur Verschönerung der Hauptstadt, ja, wenn sie zum Baue eines Ufers oder einer Straße im Staate etwas beitragen sollen, welche sie nie betreten. Ein allgemeines Interesse muß bei jeder Staatsunternehmung vorausgesetzt werden, und wiederum durch solches wird jede Unternehmung erleichtert. Hiermit ist auch keinesweges gesagt, daß in allen Fällen das Interesse bei allen für gleich vorausgesetzt und verlangt werden solle; vielmehr lassen sich die Gegenstände selbst eintheilen in solche von allgemein gleichem Interesse, in solche, welche die Mehrzahl interessiren, oder die Minderzahl, und im letzten Falle läßt sich wieder scheiden, ob nur wenige Einzelne, oder gar nur

Einen ganz vorzüglich. Ja, es ließe sich hiernach vielleicht bei Unternehmungen, deren Interesse vorzüglich ein besonderes ist, eine Eintheilung der Beiträge ausmitteln.

4) In monarchischen Staaten wolle jeder die Majestät des Regenten, und diese sei eines jeden Ruhm.

5) Keiner wäge seine Pflicht nach der Pflicht seines Nachbars, sondern nur nach seiner eigenen Kraft.

§. 211.

Zu Standespflichten gehört:

1) jeder strebe, der Würdigste seines Standes und dem Stande gemäß wirksam zu seyn;

2) keiner wolle den Stand zum Staat im Staate machen, sondern jeder erscheine zugleich als Glied des Ganzen und hindere den Eintritt in den Stand nicht;

3) der Stand bezwecke vorzüglich, daß kein Interesse das andere fruchtlos verletze; darum soll vielmehr das Interesse des einen Standes ein solches seyn, welches nicht auch das Interesse eines andern Standes seyn kann.

§. 212.

Zu den besondern Pflichten gehört:

1) jeder Einzelne sei, was seine Kraft vermag;

2) keiner scheue den speciellen Vortheil, welchen er der Einkraft bringen kann, aus Neid gegen andere, sondern wäge nur nach dem Maße seiner Kraft für den Staat, und was ihm hiernach unter allen möglichen Fällen der Staat gewähren kann,

§. 213.

Wenn man fragte: sind die genannten Zwecke wesentlich und sind sie wichtig genug, um wirklich alle Bürger in Stände abzutheilen, da doch diese Pflichten selbst nur ideell sind? so ist die Antwort diese: die reale Verschiedenheit der Kräfte Aller ist durch Individualität modificiret, es kann also die Kultur durch die Naturmethode selbst nur anheben und vollenden mit dem Ideellen. Wie es viele Güter giebt, die nur einen eingebildeten Werth haben, so strebt der Mensch stets nach dem Ideellen hin, und der reale Vortheil der Stände ist nur erkennbar nach dem Kulturstande eines jeden Einzelnen. Eben so wenig ist aber auch ein Stand einem Janushaupte aus zwei Köpfen zu vergleichen.

§. 214.

Wenn die Pflichten des Regierenden wie des Regierten sollen erfüllt werden können, so ist nothwendig: Unterschied zwischen fremden Einwohnern und Staatsbürgern.

Fremd ist derjenige,

1) welcher wirklicher und thätiger Bürger eines andern Staats ist;
2) welcher das Bürgerrecht des Staats, den er betritt, nicht hat;
3) auch kein Grundstück in diesem Staate besitzt;
4) die Absicht zu erkennen giebt, den Staat nur eine Zeit lang zu bewohnen;
5) die Uebernahme der positiven Staatsbürgerpflichten verweigert;
6) durch seine Religion an der Erfüllung einer oder

einiger ſolcher Pflichten gehindert ſeyn würde, wollte man ihm auch Bürgerrechte ertheilen.

Dem Fremden kann nicht auferlegt werden die Bürgerpflicht als ſolche poſitiv. Wer möchte einen Fremden zwingen, die Waffen gegen deſſen wirkliches Vaterland zu ergreifen? Schützt der Staat einen Fremden, ſo ehrt er ſich ſelbſt eben ſo ſehr als den Fremden.

Aber es ſind Widerſprüche:

1) wenn ein Fremder ſich ſtets in einem Staate aufhalten und doch fremd in demſelben bleiben oder wohl gar Hülfe fodern will vom Staate. Der Satz iſt gerecht, daß der Staat nicht gehalten iſt, als nur durch Menſchlichkeit, den armen Fremden ſtets zu behalten. Ganz ein anderes iſt es, wenn dieſer ſchon Einwohnerpflichten, und noch ein anderes, wenn er Bürgerpflichten übernommen hat; denn in beiden Fällen hörte er auf, fremd zu ſeyn, und es werden erſt Bedingungen gefodert, durch welche er das Bürgerrecht, dann das Recht des Einwohners und endlich ſelbſt das Recht des Fremden wieder verlieren kann.

2) Es iſt ein Widerſpruch, wenn jemand Grundſtücke beſitzen und auch als Fremder behandelt ſeyn will.

Der Verkehr des Fremden hat allerdings natürliche Grenzen, ohne die Gewerbsfreiheit zu kränken. Dieſe Grenzen ſind da zu finden, wo er poſitiv freier ſeyn würde, als der Bürger; daher treffen den Fremden auch negative Geſetze.

Das bewegliche Eigenthum des Fremden iſt heilig wie er ſelbſt.

Einwohner iſt derjenige,

1) welcher im Staate geboren oder erzogen iſt;
2) welcher ſich länger als eine billig zu ſetzende Friſt im Staate aufhält, etwa länger als zwei Jahre;
3) wer perſönliche Bürgerpflichten und auch dingliche übernimmt, z. B. der Staatsdiener, deſſen wahrhaft guter ſittlicher Wille nicht nach Sold gewogen werden kann, wie allenfalls ſeine Kraft;
4) wer im Staate ſelbſt nicht wohnt, aber ein Grundſtück in ihm beſitzt, und ſich daher nicht zu perſönlichen, ſondern nur zu dinglichen Pflichten anheiſchig macht.

Je mehr Pflichten, je mehr Rechte. Dieß iſt Vernunftgebot. Daher: dem Einwohner mehr Rechte, als dem Fremden. Dieſer Satz kann practiſch fehlerhaft aufgefaßt werden, wenn man den Fremden willkürlich beſchränken wollte, um den Einwohner und Bürger zu mehreren Rechten zu verhelfen.

Bürger des Staats im engſten Sinne iſt endlich der, welcher den dinglichen, wie den perſönlichen Bürgerpflichten unterworfen iſt.

Die ſonſt ſo gerühmte Abſicht, durch Fremde Geld ins Land zu ziehen, iſt keine Rechtsabſicht, ſondern Abſicht des Gewerbs, und ſchon von der natürlichen Gewerbsfreiheit wird es jedem Fremden geſtattet, ſein Geld im Lande zu verzehren; dennoch kann es ſittliche Verhältniſſe geben, z. B. bei ausbrechenden Kriegen, wo man ihn verbindlich zur Abreiſe zu machen hat.

§. 213.

Den Kräften des Staats, der Thätigkeit der Staatsbürger gereicht es zur Ehre und zum Nutzen, wenn viele Fremde den Staat besuchen; aber zum Vorwurf gereicht es jenen Kräften, wenn es mehr Fremde als Bürger, oder wenn es derjenigen viele giebt, welche nur im Staate Grundstücke besitzen, ohne persönliche Bürgerpflichten zu übernehmen. Kleine Staaten verdankten vielleicht einem ihrer Grundbesitzer in Diensten anderer Staaten während stürmischer Zeiten manches, allein solcher Fall widerlegt die Maxime nicht.

Kräftereibung im regierten Theile des Staats.

§. 216.

Nie sei Kampf oder Krieg zwischen dem Regierenden und Regierten, weder mit Waffen noch mit List. Auch im regierten Theile für sich sollen sich die Kräfte nicht befehden, sondern organisch gegenseitig bedingen, und eben deßhalb ist Ständevorzug kein wahrer Gewerbsvorzug. Die Freiheit selbst macht die Reibung der Kräfte wohlthätig und friedlich zugleich. Der Geizhals, welcher seine Kräfte in Schlaf wiegt, um bei den Schlummernden zu wachen, entzieht zwar Kräfte der Reibung, aber nur zu seinem eigenen Nachtheil.

§. 217.

Ackerbau und Gewerbe bedingen sich gegenseitig, und das Gespenst Wucher wird leicht durch ungehinderte

Thätigkeit bezwungen. Es schleicht nur umher und schreckt die Furchtsamen. Aber es kann werden zum Heer von Gespenstern da, wo alles nur seyn soll Kunst wider die Natur. Zünfte und Innungen, rational betrachtet, können nur speciell und individuell, keineswegs allgemein nützen, und durch individuellen Nutzen allein scheinen sie auch, historisch genommen, entstanden zu seyn. Staaten sannen darauf, Städte sannen darauf, was sie wohl verwehren könnten, um einen Vorzug zu haben. Es soll aber der Satz heißen: wenn die Kräftereibung frei und naturgemäß erfolgt, was ist da dem Kulturstande ungleich, was ist da unsittlich, das wird ausgeschlossen, und dadurch erst der positive Vorzug des Bürgers vor dem Fremden bestimmt. Wenn z. B. ein Ausländer oder Fremder 10 Acker Landes kaufen wollte, um das von den guten Boden abzuheben, und ihn auf seine Felder im Auslande zu fahren, so würde ihm dieß nicht zu gestatten seyn, indeß niemand dem Bürger des Staats wehren sollte, sein eines Grundstück durch sein zweites zu verbessern.

§. 218.

Intellectuelle Kultur schreitet naturgemäß der materiellen in der Gewerbsfreiheit voraus, und dennoch bleibt die Natur die Lehrerin des Menschen; denn die Kulturmethode wird nie allein existiren auf Erden, sie sinkt in Nichts zurück ohne die Naturmethode.

§. 219.

Intellectuelle, physische und sittliche Kultur bedingen sich ebenfalls gegenseitig. Es ist jetzt bei einigen Schriftstellern und bei einigen Classen deutscher Staatsbürger Mo-

de, auf die wiſſenſchaftliche und beſonders auf die philoſophiſche Bildung den Bannſtrahl zu werfen, und ihrer Verbreitung zu viel von dem zuzuſchreiben, was ſich im Volksgeiſte neben dem Erwünſchten auch nicht erwünſcht gezeigt hat. Man eifert gegen die Populariſirung der Wiſſenſchaften, ſo weit dieſe überhaupt möglich iſt, denn niemand wird leugnen, daß doch vieles ewig über dem Horizont vieler liegen wird, was, es mögen es auch die gemeinſten Hände kneten, doch unverdaulich bleibt für viele im Volk, mit ſonſt recht artigen Verhältniſſen. Die Erfahrung vieler Jahrhunderte hat bewieſen: zur Zeit, wo es allgemeines weſentliches Bedürfniß iſt, für den Magen zu ſorgen, wird die höhere, intellectuelle Kultur zurückgewieſen und mit ihr auch in gewiſſem Sinne die moraliſche, obgleich ein großer materieller Fleiß der letztern ſcheinbar nicht ungünſtig iſt. Die Menſchen haben, bei großem Fleiße, nicht Zeit, über die Triebfedern ihrer Handlungen zu ſinnen, und es geſchieht deſto weniger Schlimmes. Müßiggang iſt aller Laſter Anfang. Wenn aber die höhere Kultur beginnt, geſchieht auch manches Schlimme und manches höhere Gute. Der nur fleißige techniſche Menſch läßt ſich zwar leicht brauchen, der freie aber iſt mehr, und iſt, was er ſeyn kann, gut oder böſe. Nach langem Kriege, wie zeither, iſt etwa leſeſucht gar nicht zu fürchten. Wenn aber Wohlſtand wieder errungen ſeyn wird, kann auch kein Obſcurantismus die Menge von der intellectuellen Bildung zurückhalten. Das allgemeine Gemüth will dann wiederum deutliches Bewußtſeyn, es wird die ſittliche Bildung wieder geſteigert durch Freiheit. Und —

in Zeiten, wo der Volksgeist sich so groß bewiesen hat wie jetzt, kennen gewiß keine Bande ihn von der Stufe der Kultur herabziehen, auf welche er sich gestellt hat; alles, was die Vernunft fodert, ist, den Schwung selbst im Rhythmus zu erhalten, denn nur durch diesen stimmt der Schwung selbst in die Weltenharmonie ein, deren Zweck Sittlichkeit zunächst für den unbekannten göttlichen Zweck gewiß ist.

Bevölkerung.

§. 220.

Die Natur gab strenge Gesetze für die Geburt, und es ist unmöglich, daß die Erde übermäßig bevölkert werde. Einige glaubten, diese Uebervölkerung habe vor der Noachtischen Fluth wirklich Statt gefunden, allein Sterblichkeit und Bevölkerung halten sich stets die Wage, nur darf dieses auch nicht einseitig so verstanden werden: die Erde hat stets so viel Menschen, als sie überhaupt haben kann. — Dieser Satz ist falsch. Sie kann mehr Menschen fassen, als sie vielleicht jetzt hat, aber sie hat gewiß jeder Zeit im Ringen der Kulturmethode mit der Naturmethode entweder zu viele, dann kommen Seuchen, Kriege u. s. w. und nehmen zu viele hinweg; oder dann wiederum hat die Erde zu wenig Menschen, und die Natur sendet Bevölkerung und mindert die Sterblichkeit, und je mehr die Kulturmethode die Erde tragbar macht, sie ihrer Fesseln entbinder, desto größer wird die Bevölkerung seyn können und ;eyn. So ist Perfection und

Bevölkerung möglich auf dem nicht wachsenden Raume des Erdballs.

§. 221.

In gemäßigten Zonen werden Kultur und Bevölkerung stets ein regsameres Leben verkündigen, als in den heißen oder in den kalten Zonen. Und wiederum, da jede Menschenrace ihrem Klima angemessen ist, so darf nur jede Race, ihrer Art nach, in der Kultur steigen, und auch die heiße Zone wird mehr Menschen haben können, ungeachtet der scheinbaren Naturhindernisse. Große Flächen und eine Sommer- und eine Wintergegend sind jetzt erfoderlich, um in Afrika eine Familie zu ernähren. Das letztere darf, wenn gleich nie ganz der Art und Form nach, doch einigermaßen überwunden werden durch die Kultur, und Afrika wird mehr Menschen ernähren können im kultivirtern, als jetzt im rohen Zustande.

§. 222.

Die Ehe ist nicht durch die christliche Kirche allein, sondern schon durch die Natur, nicht unbedingt als Naturmethode, (sonst gäbe es auf Erden nicht Vielweiberei und Vielmännerei,) sondern als Kulturmethode bezeichnet. Gesetze, welche die Ehelosigkeit beabsichtigen, welche das Familienleben hindern, gehen gegen die Kultur. Nur allein im Zwange, welchem man die allgemeine Thätigkeit unterwirft, ist es zu suchen, wenn das Sprichwort trägt: Ehe bringt Sorgen und Segen.

Man hat oft gefragt, ob es nicht gut sei, wenn

1) der Staatsdiener und insbesondere der Soldat unverheirathet bliebe?

a) ob der Staatsdiener zu beſolden ſei auch mit Rückſicht auf ſeine Familie?

Man kann die erſte Frage ſo ſtellen: iſt's gut, wenn der Geiſt des Hageſtolzes im regierenden Theile des Staats weſentliches Merkmal iſt? Wo dieſer Geiſt, da heirathet eben der Staatsdiener nicht, und es braucht ihm nicht das Heirathen verboten zu werden. Alſo nicht der Geiſt des Hageſtolzes, aber doch Eheloſigkeit. Nun — hiermit ſind wir ſogleich bei dem Unweſen, gegen welches Luther kämpfte, der die Klöſter kannte.

Die zweite Frage läßt ſich conſequent ſo beantworten: Wer den Geiſt des Hageſtolzes beſitzt, und doch ſo viel verzehren will, wie die Familie, will übel und iſt nicht zu hören. Wenn nur der Reiche dient, ſo dient er auch mit Nebenbedingungen, (am eigenen Vermögen nichts zu verlieren, nicht zu viel zu thun,) wie auch der nur Arme, welcher vielleicht den Dienſt zum bloßen Erwerbsmittel macht; wenn es aber der Edle und Würdige iſt, welcher dient, ſo gehört die Ehe und ein heiteres, zufriedenes Leben zur Bedingung ſeiner intenſiven Wirkſamkeit, und verweigert ihm jenes der Staat, ihn als Söldner betrachtend, ſo verdient der Staat, daß das Gemüth des Staatsdieners ein mechaniſches Söldnergemüth werde; welches höchſtens ein Leben voll Unzufriedenheit am Pfluge zu opfern vermag.

Die Wärme des Gemüths ſoll nach dem Willen der Natur erhöht werden durch das Familienleben und deßhalb ſoll der Staat die Lauheit nicht wollen in ſeinem regierenden Theile. Es iſt individuelle Ausnahme, und ſei nur dieſe, wenn jemand ehelos bleibt, aber Ehelo-

ſigkeit zum Geſetz für ganze Claſſen der Staatsbürger zu machen, oder etwa erſt im 30ſten oder 40ſten Jahre, z. B. im fünften Stande den Dienſtboten, die Ehe zu geſtatten, oder ihnen überhaupt die Anſiedelung und Familienbegründung zu erſchweren, wirkt gegen die Natur, und die Natur läßt ſich auch nicht lange ſolches Geſetz gefallen, ſondern ſie rächt ſich durch Laſter, oder befreit ſich durch Gewalt.

§. 223.

Große Ereigniſſe zum Nachtheil der Bevölkerung werden in großen Staaten weniger empfunden, als in kleinen. Werden daher jene Ereigniſſe durch falſche Anſichten in der Geſetzgebung herbeigeführt, ſo verbirgt ſich wohl eine Zeit lang der Nachtheil, und um ſo mehr, weil er ſich zunächſt am Sittlichen und Intenſiven äußert, endlich aber muß er in großen Staaten nur um ſo auffallender werden.

§. 224.

Die Ehe zu hindern iſt eben ſo unnatürlich, als die unzeitige Ehe zu begünſtigen, etwa durch Prämien.

§. 225.

Nur die Familie iſt zum eigentlichen Staatsbürgerthum am geneigteſten, denn der Staat ging aus der Familie hervor. Der Familienvater wird am bereitwilligſten ſich zeigen, dingliche und perſönliche Pflichten für den Staat zu übernehmen, und wenn der Jüngling ſich gern zu den Waffen ſtellt, ſo geſchichts nicht für ein bloßes intellectuelles Idol, ſondern für ein gemüthliches, in welchem auch die Seinigen, Vater, Mutter, Brüder, Schweſtern, lebendig wirkende Perſonen ſind. Der Ha-

geſtolz ſucht ſich Verhältniſſe ſelbſt. Iſt er reich, am liebſten die Verhältniſſe des bloßen Beſitzes, er ſelbſt reiſt unabhängig umher.

§. 226.

Giebt es deren viele, welche nur Grundſtücke im Staate beſitzen, ohne daſelbſt zu wohnen, und Bürgerpflicht zu übernehmen: ſo kann dieß der Bevölkerung ſelbſt allerdings nachtheilig werden, denn es ſollen ſich vernunftgemäß perſönliche und dingliche Pflichten in jedem Bürger gegenſeitig bedingen zum Vortheil der Einkraft, und dieſe gegenſeitige Bedingung wird geſtört, wenn man zweien Staaten als Grundbeſitzer angehört.

§. 227.

Ein Staat, der ſeiner Organiſation gewiß iſt und weiß, daß er die ſittliche Freiheit Aller will, hat ſelbſt bei einer in der Staatenconcurrenz nachtheiligen Lage nicht nöthig, Einwanderung und Auswanderung zu hindern. Wer das Rechte will, wird bleiben, wer nicht — an deſſen Auswanderung iſt nichts gelegen.

§. 228.

Iſt die practiſche Lage irgend eines Staats nach außen unabläſſig gefährdet durch ſeine geographiſche Lage, ſo hilft ihm kein Geſetz zur Einwanderung, keines gegen die Auswanderung, ſondern ſeine Exiſtenz iſt zufällig, und durch Freiheit noch am meiſten geſichert.

§. 229.

Das Familienleben gedeihe, damit der Staat mehr Bürger als Fremde habe, und der Fremde willkommen ſeyn könne.

§. 230.

In Republiken pflegen Familienwanderungen aus einer Provinz in die andere Statt zu finden. Dieß ist die Frucht der Speculation. Ohne diese sitzt jeder still. Hieraus folgt, ungeachtet einer eigenthümlichen Rivalisation der Provinzen unter einander, eine stete Verwandtschaft und Verbindung der Provinzen naturgemäß. In dieser Rücksicht können abermals die vereinigten Staaten von Nordamerika in ihrem Aufleben durch Speculation zum Muster dienen. In Monarchieen hindert man gern jenen Wechsel durch Anzugsgelder und Abzugsgelder, und schließt dadurch eben die Provinzen so von einander aus, daß sich daraus auch Provinzenhaß entspinnt.

§. 231.

Es haben einige behauptet, der Staat habe die Kenntniß, wie stark seine Bevölkerung sei, gar nicht nöthig. Allein diese Kenntniß ist der erste nothwendigste Anblick, um sich selbst zu kennen als Staat. Man scheide ja Familien und Einzelne; Bürger und Einwohner, nicht bloß einer Stadt, sondern Staatseinwohner nach obigem Begriffe und Fremde. Und dann wisse man, wie viel vom Privatvermögen im Staate in den Händen des Bürgers, des Einwohners und des Fremden sei. Wissen und nicht hindern, wissen und nicht, oder nicht willkürlich und fehlerhaft gebrauchen, sind sehr verschiedene Begriffe.

Grund und Boden.

§. 232.

Fruchtbarer Boden leitet zum Ackerbau. Dürftigere Ebenen zur Viehzucht und Holzkultur, Gebirge zum Bergbau und zur Manufactur. Jede Gegend hat Eigenthümlichkeiten ihrer Productivität, und diese allein benutzt der Verständige. In allen Gegenden alles erzeugen wollen, ist Thorheit. Staaten, welche sich ausschließen, weil jeder sein sogenanntes Bedürfniß selbst erzeugen, oder weil jeder seine Bürger zwingen will, sich nur mit dem zu begnügen, was jeder Staat selbst erzeugt, geben sich selbst nicht ideale, sondern phantastische Vorzüge, ähnlich dem, wenn man jemanden einen Genuß nimmt, den man selbst nicht haben kann, um eines Vorzugs vor ihm sich gegen sich selbst rühmen zu können.

Wenn eine Gegend, sagt man, ihrer Natur entgegen ein Product zu bauen beginnt, welches nur mittelmäßig gedeihet, so muß sie doch Geldgewinn haben, sonst thäte sie jenes nicht, folglich ist's recht, das Product zu bauen. Freilich ist's recht, unter den gegebenen Bedingungen, die gewiß jeder Zeit durch widernatürlichen Zwang entstanden sind, und den Gewinn möglich machen. Das Tiefere aber ist: **wenn kein Zwang der allgemeinen Gewerbsfreiheit, so wird jede Gegend nur in den ihrer Productivität angemessensten Producten ihren Vortheil finden.** So können z. B. Staatskünsteleien, worunter Gesetze ohne Rücksicht auf Natur und Allgemeinheit zu verstehen sind, leicht der Pferdezucht nachtheilig werden und dem

Ackerbau zugleich, und umgekehrt können sie der Pferdezucht nützen zu können glauben, indem sie dem Ackerbau schaden. Gewiß ist aber auch, daß es Producte giebt, welche überall kultivirt und erzeugt werden sollen.

§. 233.

Inseln und Küstenstaaten werden von der Natur an den Handel gewiesen. Ein kleiner Staat, etwa nur in gebirgiger Gegend, ist sehr abhängig von seinen Nachbarn, denn ihn führt die Natur zur Manufactur und Fabrik. Eine Provinz des Gebirges bedarf großer Coenen um sich her, um genährt zu werden durch Fabriken.

Ein Staat mit vielen Flussen ist dem Handel geneigt und der Viehzucht. Ein Seestaat bedarf weniger Landgebiet als ein Landstaat. In diesem setzt eine jede Stadt viele Dörfer und Fluren um sie her voraus.

§. 234.

Todt liegender Boden beweis't noch Mangel an Kultur, aber die Kultur, als intensiv beginnend, steigert die Nutzbarkeit des Grunds und Bodens, bevor sie allen Grund und Boden wirksam macht. Das letztere folgt dem erstern, wenn kein Gesetz hindert.

§. 235.

Alle Benutzung des Grunds und Bodens nach der Art des Products wird durch das Bedürfniß nicht bloß im Staat, sondern überhaupt naturgemäß herbeigeführt. Seltsam, wie oft der Satz aufgestellt worden: alles anbieten können zum Marktpreise, ohne dagegen etwas zu bedurfen oder bezahlen zu wollen zum Marktpreise auf dem großen Weltmarkte!

§. 236.

Ackerbau in allen seinen Zweigen, und Handwerk und Fabrik bestimmen sich gegenseitig, und so wiederum Holzbau und Feldbau, und dort die eine die andere Art des Gewerbes.

§. 237.

Man schlug vor: „Jeder wohne auf seinem Grund „und Boden von seinen Feldern umgeben! Weg mit „den Dörfern, es gebe nur Meiereien!" — Unnatur enthält dieser Vorschlag, wie es Unnatur seyn würde, alle Meiereien ausrotten zu wollen. In aufstrebenden Staaten, wie es z. B. die Caycolonien und die vereinigten Staaten von Nordamerika sind, entstehen Anfangs Meiereien und jeder ist auf seiner Meierei zugleich Handwerker, so gut er kann. Nach und nach zieht er Handwerker an sich, und es entstehen Dörfer. Man leistet sich gegenseitig nicht bloß Sicherheit, sondern thätige Hülfe nach dem verschiedenen Bedürfnisse — und ob's schon so ist und seyn soll, so hat es doch schon mehrere Politiker gegeben, welche — alle Handwerker von den Dörfern in die Städte bannen wollten. Wo die Qualität des Bodens gering ist, ersetzt es die Quantität, und wo dieß der Fall ist, wird es auch mehr Meiereien als Flecken geben, und mehr kleine weit von einander getrennte Dörfer, als nahe grenzende Oerter. Ohne Dörfer wird der Gottesdienst und der Unterricht erschwert. Aber alle Meiereien aufheben wollen, hieße der Naturlage eine naturwidrige Schwierigkeit machen.

§. 238.

Dörfer und Städte erleichtern die Kultur und ent-

stehen mit dieser. Ein Staat mit großem Gebiete, dessen Einwohner nur in einer großen Stadt zu wohnen begehrten, würde bald auf das Raubsystem verfallen.

§. 239.

Weniger durch die Verhältnisse der Staaten zu einander, als vielmehr durch die wahre physische große Ausdehnung eines Staats, und durch die Stärke seiner Bevölkerung, wird naturgemäß in jedem Reiche eine **große Stadt** begründet. Künstelei möchte zwar auch eine Stadt gründen können, gegen alle Naturbegünstigung, aber alsdann ist die Stadt selbst gewiß ewig gefährdet oder hülfsbedürftig. Jedem großen Reiche ist eine **Hauptstadt**, die zugleich die Residenz seyn könne, zu wünschen. Sie wird ein reger Impuls der Kultur seyn, aber es soll auch nicht die Kultur des ganzen Staats in ihr allein enthalten seyn. Sehr große Reiche werden mehrere Hauptstädte besitzen können, obgleich, wo auch immer, die eine der vorzüglichen Städte durch die Natur selbst, wenn man diese nur gehen läßt, die Hauptstadt werden wird.

§. 240.

Staaten von mäßiger Größe und kleine Staaten bedürfen einer Residenz, aber keiner Hauptstadt. Oder, welches dasselbe ist, solche Hauptstädte können sich nur künstlicher Weise und durch weit umfassenden Handel, nicht aber in der eigentlichen Sphäre des Staats aufrecht erhalten, dem sie angehören, und wenn die Thätigkeit großer Nachbarn wächst, leiden sie unwillkürlich. Die Größe der Städte richtet sich nach der Größe des

Staats, die Größe und Menge der Dörfer nach der Qualität des Bodens.

§. 241.

Mit der wachsenden Kultur werden eher Dörfer größer werden als neue entstehen, wenn man nicht künstlich das Entgegengesetzte herbeiführt.

Hierdurch wird zugleich Ersparung vieler Wege erreicht, welche da, wo viele Dörfer sind, dem Ackerbau zu vielen Raum entziehen. (Ein Gegenstand, der noch nähere practische Betrachtung gewiß verdient. Es läßt sich nämlich denken, besonders in sehr kultivirten Gegenden, daß mancher Seitenweg erspart werden könnte, ohne dem Landwirthe Zeitverlust bei seiner Arbeit zu verursachen. Felderumzäunung führt Verlust an Grund und Boden durch Wege herbei.) Die Anlage neuer Dörfer kommt naturgemäß nur da vor, wo die Fluren sehr groß sind.

§. 242.

Man hat gefragt: ist die Zerschlagung großer Grundstücke zu gestatten? — Antwort: der Begriff, Oekonomie im Großen, ist nur relativer Begriff, wie der Begriff Zerstückelung oder Zerschlagung der Grundstücke auch. Dagegen ist gewiß, wenn viele Land besitzen können, so besitzt jeder Etwas, und im extremen Falle, jeder so viel wie Nichts. Es ist aber auch denkbar, daß durch große Grundstücke das Land in die Hände weniger, oder gar nur Eines Eigenthümers fallen, und alsdann zwar als Maschine dem Einen desto mehr fruchten, aber desto weniger Menschen überhaupt beschäftigen könne. Das Lehnrecht hindert in mehrerer

Beziehung das Zusammenkaufen, und hat daher in monarchischen Staaten das Gute gehabt, der Verschmelzung zu Einem Grundstücke wirklich vorzubeugen, wie in Republiken oft ein Gesetz überhaupt die Größe des Grunds und Bodens bestimmt, welchen jemand und nicht darüber besitzen darf.

§. 243.

Kommunhuthungen haben den Zweck der Weide, welche einzeln eines jeden Kräfte übersteigen würde. Die Oekonomie als Wissenschaft hat nachgewiesen, in wie fern solche Weiden entbehrlich sind. Wäre dieß aber auch nicht der Fall, so ist logisch schon gewiß, daß ein perfectibler materieller Gegenstand unter getheilten Zwecken und Ansichten nicht kultivirt und vervollkommnet wird, entweder weil man dieses gar nicht will, oder doch nur nach all zu sehr wechselnden Bedingungen.

§. 244.

Wenn Entwässerung der Ländereien zu den allgemeinen Zwecken der Staatsaufsicht gerechnet wird, warum sollte nicht auch die Wässerung dazu gerechnet werden können?

§. 245.

Kleine Hypothek kann den Landwirth in einzelnen Fällen beengen, und ihn sogar zum Verkauf nöthigen. Große Hypothek aber kann ihn zwingen, den Stock des Guts zu verletzen, um sich zu fristen. Ertheilt man hohe Hypotheken, so sollte es nur auf kurze Zeit seyn, und — dieß ist nicht Beschränkung der Gewerbsfreiheit, sondern sittliche Führung — vielleicht darauf sehen, daß die Grundstücke mehr schuldenfrei bewirthschaftet, als daß

durch Schulden die einzelnen Wirthe zum ökonomischen Raube an ihren eigenen Gütern gebracht werden. Wenn der Landwirth nicht aus Noth, sondern aus Speculation fleißig ist, (Bedürfniß liegt in jeder Speculation, nur ist dieses keine Noth und Schuld) und dagegen Zusammenkauf und Vereinzelung der Grundstücke, bis zu einem minimum und maximum der Größe gestattet sind, so wird so lange hin und her zusammengekauft und vereinzelt werden, bis dasjenige zusammenkommt, was im Sinne der fortschreitenden Kultur jedesmal zusammengehört.

§. 246.

Die Aeußerungen der Gewerbsfreiheit werden jederzeit, wie die Freilassung eines Vogels, eigene Erscheinungen, wohl gar besorgliche hervorbringen, und so auch im Landbaue, aber alles nach und nach, und der Segen der Natur bleibt nicht aus, wenn man ihr folgt.

Staatsgut und Privatgut.

§. 247.

Der Staat ruht durch das positive Recht auf der Einkraft Aller in ihm, mithin nicht allein auf der persönlichen, sondern auch auf der dinglichen Kraft Aller. Wenn nicht bloßes Vehikel, so hat jeder alles für alles daran zu setzen, Gut und Blut, und nicht bloß im Kriege Blut und Gut, sondern auch im Frieden das Gut. Aber das, was ihn zu gefährden scheint, die Preisstei-

lung seines Eigenthums für alle nach positivem Rechte, sichert ihm gerade auch sein Eigenthum. So lange nämlich noch jemand hat, muß auch er haben, wie viel sein war und in seinem Sinne ihm werth, wenn dieser Sinn ist der Sinn des Staatsbürgers, der nicht anders als wollen kann schlechthin seine Existenz im Staate, ohne Verlust der Selbstständigkeit. Der Fall ist unvermeidlich in der wirklichen Welt, bei der Unveränderlichkeit der Ortsverhältnisse, daß jemand z. B. Grund und Boden abtreten muß an den Staat, aber ist der Staat gesinnt wie er soll, und der Bürger wie er soll, so kann kein Streit entstehen über die Entschädigung.

§. 248.

Das Gebiet ist das eigentliche immobile Gut des Staats, und zugleich extensiv unkultivirbar, es wäre denn durch Eroberungsrecht. Intensiv ist es aber nur kultivirbar durch die Kultur eines jeden einzelnen Grundstücks. Weil nun aber eben die Gesammtkultur abhängt von der Executivgewalt an sich, und der Freiheit eines jeden, so muß der Staat auch haben Gut, beweglich und tauschbar. Wenn der Wille des regierenden und des regierten Theils im Staate gehalten ist durch das positive Recht, so bedarf die Regierung nur des Mittels alles dinglichen Guts, bedarf nur des Zeichens für den Werth des Guts, welches Zeichen, je weniger es nur Zeichen, um so gültiger und genauer den Werth bestimmen kann, sie bedarf nur des Geldes. Man unterscheidet also Geld als Zeichen vom wirklichen Geld statt des bloßen Zeichens, und als Waare wiederum selbst von Werth, und je besser, je mehr werth. Der Staat be-

darf zum Gemeingute Geld, das heißt, eben sowohl das Ansehen, den Credit durch die Einkraft, als auch wirkliches Geld, das ist eine Waare, welche als Zeichen des Credits selbst wieder Werth empfängt, und so reales und ideales Mittel der Staatskraft werden könne, um Leistungen zu wecken durch Vergütung.

§. 249.

Es ist ein Staat denkbar, der Kirchen, Schlösser, Kunstsammlungen und dergl. m. als Güter besitzt, und doch keine sogenannten Kammergüter, und in abstracto ist dieß recht. Aber in concreto ist nicht zu vergessen: wo viele Staaten sich berühren, wo viele Staaten mittlerer Größe sind (diese Größenbestimmung nur relativ nach solchen sie berührenden, einflußreichen, größern Staaten,) kann das Kammergut, die Domaine, Gut des Fiscus nicht so leicht entbehrt werden als in großen Staaten, bis überhaupt durch die in integrum restituirte Gewerbsfreiheit sich alle Preise regulirt haben. In Mittelstaaten werden z. B. die Forstungen und anderer Staatsgrund von größerm Vortheil seyn, als in großen Staaten.

§. 250.

Kammergüter, gleich zu achten Staatsmagazinen, um damit dem Wucher Einhalt zu thun, sind da nicht nöthig, wo viele besitzen, und frei kaufen und verkaufen dürfen.

§. 251.

Die Abgaben der Staatsbürger, wenn der Fiscus sich auf das Medium Geld beschränkt, und selbst Naturalabgaben nicht fodert, sondern die Geldabgaben nach

dem jedesmaligen Werthe der Kräfte überhaupt erhebt, sollten dem Staate eben so sicher seyn, wie die Einkünfte der Domainen. Dieser Satz ist in abstracto richtig. In concreto zeigt sich, daß oft mit dem Untergange des Einzelnen der Fiscus verliert, und ohne Domainen sein Einkommen zu abhängig von der Kraft und Einsicht des Einzelnen wird. In abstracto wiederum: das ist eben recht und ist der tiefste Verhältnißgrund für die wahre Staatskraft in dinglicher Hinsicht. Wenn die Einzelnen ihre Kraft geltend zu machen nicht verstehen, so kann der Staat nichts haben, darum regiere er zur Kultur, und er kann und soll haben nach dem Maße der Einzelkraft, um die Kultur dieser bezwecken zu können.

§. 252.

Sollten die reinen Geldeinnahmen durch Abgaben dem Staate eben so sicher seyn, als die Einkünfte der Domainen, so sollte auch jedes Staatsinstitut sicher seyn, daß die Staatscasse ihm gehörig Zahlung leisten werde, ohne daß nöthig wäre, einem Institute liegende Gründe zu mehrerer Sicherheit anzuweisen.

§. 253.

Wenn jedes Institut ist Mittel zum Zwecke des Allgemeinen, so muß die Regierung erwägen, welches Institut überhaupt und zu jeder Zeit besonders wichtig für das Allgemeine, und besonders bedürftig sey, und — werden z. B. den Stiftungen liegende Gründe oder Revenuen aus besondern Cassen für ewige Zeiten bewilliget, um die Institute zu sichern, so ist dieß entweder ein Bekenntniß, daß andere Institute weniger dem Staatszwecke entsprechen, oder daß die Regierung ihrem eige-

nen Willen, das Nothwendige und Rechte zum Besten der Kultur aufrecht zu erhalten, nicht trauet.

§. 254.

Soll die Regierung Zutrauen hegen zu dem regierten Theile, soll sie präsumiren, jeder werde gern seine Abgaben entrichten, so soll auch jedes Institut und soll jeder Bürger auch zum Staat das Zutrauen hegen, daß er die allgemeine und jedesmalige richtige Ordnung der Mittel zum Zwecke finden werde. Wo solches gegenseitiges Vertrauen wirklich herrscht, da bedarf der Staat keiner Sicherheit durch Domainen, und specielle Institute bedürfen keiner Stiftung und Anweisung auf ein eisernes Capital.

§. 255.

Ist das Staatsgut beides, Geld und gutes Geld, so steigt und fällt sein Werth naturgemäß mit dem politischen Steigen und Fallen des Staats überhaupt wie es soll, entzieht der Einzelkraft keinen Stoff, und braucht auch kein todter Schatz, sondern nur gefüllte Casse gegen Unglück zu seyn.

Persönliche Staatskraft.

§. 256.

Je allgemeiner jede Last, desto geringer ist sie. Je allgemeiner jedes Mittel, desto eingreifender und größer ist es. Alle persönliche Staatskraft wächst durch die Mehrzahl der arbeitenden Bürger extensiv, durch die

Ordnung in ihnen aber wächst sie intensiv. Daher machen Tausende da viel aus, wo Masse wirken soll, und wenige sind dort zweckmäßig, wo es einer intensiven Entfaltung der Form bedarf. Wäre jeder im Staate gehalten, persönlich am Chausseegraben zu arbeiten, so würde der Graben schlecht, Zeit und Kraft würden zersplittert, und die Ordnung der Kultur aufgelöst werden. Wenn es aber gilt, dem Feinde eine Masse entgegenzustellen, dann vereinigt sich alles zum Landsturm.

§. 257.

Wo viele Arbeit gesucht wird, steigen die Preise derselben. Aus diesem Satze sind, zwar nicht geschichtlich, aber im Geschichtlichen rational die Frohndienste herzuleiten. Der Lehnsherr befürchtet, daß er viele Arbeiter nöthig haben werde, daß alsdann diese in der Concurrenz mit dem Preise zu sehr steigen würden, und deßhalb bedingt er den Lehnsmann zu gewissem Dienste, und zu irgend einem festen Preise.

§. 258.

Die persönlichen Kräfte haben in sich individuelle Verschiedenheit, und jedes Individuum besitzt von andern mehr oder weniger verschiedene Kräfte, welche die Individuen selbst nach ihrer Brauchbarkeit für den Staatszweck ordnen im positiven Rechte. So entstehen die Stände.

Jeder ist mit seiner persönlichen Kraft dem Staate verpflichtet nach seinem Stande, wenn man den Begriff Stand gehörig faßt. Nur seinem Stande gemäß wirkt jeder auch am angemessensten.

§. 259.

Wenn es im Kriege dem Leben Aller gilt, schlägt keiner sein Leben an sich höher an, als der andere, wohl aber die Verschiedenheit der Kraft selbst in diesem Leben für den Staatszweck. Kehrt der Friede zurück, so wirkt jeder nur in seinen Ständen.

§. 260.

Damit jeder persönlich leiste nach seinem Stande, keiner übernommen, keinem zu wenig angesonnen werde, treten technische Leistung oder technischer Vortheil und allgemeiner Werth der Thatkraft unter dem Einflusse jener in das Verhältniß der Bezahlung. Geld gleicht die Dienste aus, und besser gute Arbeit für hohen Preis, als schlechte für geringen Preis.

§. 261.

Wird jede persönliche Leistung des Einzelnen und unmittelbar für das Allgemeine baar bezahlt vom Staate, so kommt es dem Staatsökonomen (Kammeralisten) vorzüglich darauf an:

1) die Concurrenz der Arbeiter nicht selbst größer zu machen, und daher Zeit, Ort und Zweck immer in der allgemeinen Concurrenz abzuwägen;
2) den hohen Preis für solche Arbeiten aber nicht zu scheuen, wenn der allgemeine Vortheil es fodert, der nicht immer Geldvortheil ist;
3) technische Güte der Arbeit jederzeit, Schnelligkeit der Arbeit jedoch nur dann zu fodern, wenn die technische Güte durch sie selbst bezweckt, erreicht wird;
4) nicht Kräfte kleinlich zu verschwenden auf bloße

Palliative, sobald das radicale Mittel nicht die Kräfte des Staats schlechthin übersteigt.

§. 262.

Wird jede öffentliche Arbeit baar bezahlt, so ist sie sogar wiederum unmittelbares Mittel zu Erweckung der Kultur, indem sie zur Speculation Veranlassung giebt. So finden sich z. B. gern Leute, welche Jahr aus und ein Straßenführen übernehmen, und die Sache besser fordern, als wenn vertheilte Frohnführen schlecht geleistet werden, und der Einzelkraft zugleich schaden. Man unterscheidet mit Recht den unmittelbaren Nutzen bei einem kammeralistischen Geschäfte von dem Nutzen, den das Geschäft für den Staat hat, und wiederum auch von dem Nachtheile, den jener unmittelbare Dienst bei dem Geschäfte der Einzelkraft, und hierdurch wiederum auch dem Staate zufüget.

Faßt der Kammeralist nur jenen Vortheil der Staatsunternehmung auf, so stellt er sich in Widerspruch zum höhern Staatsmanne, und nichts kann nachtheiliger seyn, als wenn die untergeordneten Begriffe, Kammeralistik oder Finanzwissenschaft und Finanzier, an die Stelle der übergeordneten Begriffe, Politik und Staatsmann, oder gar Regent treten. Dem Regenten ist das, was der Einzelkraft nachtheilig ist, eben so nachtheilig, als der Gewinn des Fiscus ihm Gewinn ist.

§. 263.

Je klarer und gewisser in jeder Rücksicht das Entschädigungssystem ist, desto geneigter ist auch jeder Einzelne den Staatsmitteln, desto besser gedeihet die Arbeit, desto mehr Geld und Kräfteumtausch und technische und

ſpeculative Entwickelung derſelben entſteht durch das Allgemeine für das Einzelne.

§. 264.

Mehrere Regalien, oder wenigſtens mehrere Modificationen derſelben (Bergregale, Forſtregale) und ſogar einige Fabrikationen von Staats wegen mögen bei beſondern geographiſchen und bei beſondern Verhältniſſen zu andern Staaten in monarchiſchen Staaten nicht leicht zu entbehren ſeyn, obgleich der allgemeine Satz des freien Kräfteumtauſches ihre Nothwendigkeit ſchlechthin nicht anerkennen kann. Gewiß aber bleibt der Satz wahr: die Kammeraliſtik oder der Staatshaushalt ſei nie eine Speculation an ſich, gleich der eines Fabricanten. Was für die Einzelkraft wahrhaft zu groß iſt, das übernehme der Staat, jedoch nicht um des beſondern, ſondern um des Vortheils Aller willen, und der Staat übernehme, was überhaupt nicht die Kräfte Aller überſteigt.

Privatgrundſtück.

§. 265.

Jeder hat ſein Eigenthum zu ſeinem Gebrauche, es ſei beweglich oder unbeweglich.

§. 266.

Je mehr Privatgut, deſto reicher der Staat. Wäre der Staatsſchatz größer und reicher, als alles Privateigenthum im Staate, ſo wären die Zinſen größer, als das Capital; denn jener ſoll in friedlichen Zeiten nur ſeyn ein Zinsantheil, und zwar zum Nutzen Aller.

§. 267.

Je freier der Gebrauch des Eigenthums, desto höher die Zinsen, desto freier der Staat; je kultivirter das Privatgut, desto kultivirter der Staat; Freiheit aber ist das Element der beseelten, Zwang das Element der todten Natur, und die Folge aus beiden ist die Kultur. Wollte daher ein Regent viele Privatgüter selbst besitzen, heimgefallene nicht wieder in Lehn geben, so würde er dem Staate Einzelkraft entziehen, und nach und nach würde ein Privateigenthümer vom Staate, dessen Eigenthum aus einem Staat in ein großes Rittergut verwandelt würde. Regiertes und Regierendes höbe sich stillschweigend auf, und es bliebe eine Despotie entweder für Söldner, oder gar für Sclaven und Leibeigene, oder der dergestaltige Besitzer des Staats verlöre seine Macht in der Reihe der übrigen Staaten.

§. 268.

Der Gebrauch des Eigenthums ist im Staate nicht gleich einem Vernichtungsrechte, denn ein solches wird schon durch die Gesellschaft für unsittlich anerkannt. Consumtion und Vernichtung hiernächst sind auch nicht mit einander zu verwechseln. Wollte jemand sein Gut mit Sand bedecken, seine Gebäude verbrennen, damit es niemand, ja er selbst nicht besitze und gebrauche, so würde ein natürliches Erbrecht der Verwandten oder des Staats seinen Frevel hindern.

§. 269.

Jedes gezwungene Eigenthum, und jeder erzwungene Besitz widersprechen den Begriffen Eigenthum und Besitz, folglich nach diesen Begriffen kann jeder frei ver-

kaufen und kaufen. Vergräbt der Verkäufer das gelöf'te Geld, so fällt es ja (unter Umständen) dem Staate und dem Finder anheim.

§. 270.

Niemand kann zu einer Art und Weise, sein Gut zu benutzen, gezwungen werden. Freiheit der Kräfte weckt Speculation, Lehrmittel leitet sie zur Kultur.

Abgaben und Steuern.

§. 271.

Wenn der Staat jede Thätigkeit für das Allgemeine baar bezahlt, so eröffnet das Allgemeine die Mittel dieser Bezahlung, und so entsteht die Abgabe, die Steuern unter mehrerlei Benennungen. Der Regierende fodert die Abgabe, der Regierte die Bezahlung seiner Arbeit für den Staat, und Abgabe und Bezahlung bedingen sich gegenseitig.

§. 272.

Die Rechtlichkeit der Gesinnung, wie überall, so begründet sie auch den Credit des Staats, und der erste Act des Credits, gleichsam die Firma des Staats, ist das Geld, welches er prägen läßt. Das Münzregale ist nicht unnatürlich und ungerecht, vielmehr hat keiner das Mittel, seinen Credit geltend zu machen, wenn nicht der Staat das Münzrecht ausschließend besitzt. Der Falschmünzer ist Staatsverbrecher. Je besser das Geld, desto willkommener, folglich desto bereitwilliger sind die Arbeiter. Durchs Geld wird der reale Werth des Staats-

gebiets und der persönlichen Kräfte schätzbar, selbst im Auslande, und vertheilbar unter besondere Zwecke unter dem allgemeinen Zweck.

§. 273.

Während des Kriegs sinkt der Credit des verlierenden Theils, und nur um so mehr, je schlechter sein Geld ist. Sein Credit aber steigt selbst im Unglücke durch gleiche Gesinnung des Volks mit der Regierung; denn diese Uebereinstimmung ist selbst intensive Kraft, welche Glauben erweckt.

§. 274.

Wo Uebereinstimmung zwischen Regierung und Volk ist, da ist auch außer Frage, daß im Kriege gern mehr, als die Zinsen des Gesammtcapitals dargebothen werden zum Besten des Staats. Alle geben Alles für Alles, das heißt, für die Selbstständigkeit des Staats.

§. 275.

Im Frieden aber kann es sich treffen, daß der Staat eben sowohl zu viele, als zu wenige Abgaben fodert:

Zu viel:

1) wenn er vom Zinsertrage eines jeden Capitals in den verschiedenen geschäftigen Händen so viel erhebt, daß die Einzelkraft allmählig das Capital selbst verzehren muß. Jeder soll nicht bloß nicht verlieren, was er hat, nicht bloß auskommen, sondern auch gewinnen können.

2) Wenn er durch die Norm, nach welcher er fodert, verletzt, sei es auch nur Einen. Die Proportion der Abgabe kann adäquat einem jeden Per-

mögen seyn; denn jedes Vermögen äußert sich proportionirlich, selbst die untergehende, sinkende Kraft.

2) Wenn ihm die Art der Abgabenerhebung einen Aufwand macht, der durch eine andere Art der Erhebung besser in den Händen der Abgeber selbst hätte bleiben können.

Zu wenig:

4) Wenn er die allgemeinen Kulturinstitute und deren Zwecke verabsäumt, um nur der Einzelkraft nichts zu entziehen.

5) Wenn er Ausgaben wider den artistischen Grundsatz zu sparen sucht, und daher das Unternehmen ein halbes wird.

6) Wenn er, um seine Ausgaben zu decken, lieber persönliche Dienste schlecht fodert, als gute für gute Bezahlung.

Zu wenig und zu viel:

7) Wenn er des Zwecks seiner Ausgaben ungewiß, bald Bestechung der Staatsdiener und Parteien, bald einen unbilligen Verlust möglich werden läßt. Wenn der Staat gut bezahlt, so ist jeder thätig gegen den Betrüger; bezahlt der Staat zu gering, so meinen viele — der Betrüger könne nicht anders, und es sei ihm zu gönnen.

§. 276.

Es ist schon oft und gewiß mit Recht behauptet worden, daß eine mäßige Abgabe dem Manne, der vom sogenannten zufälligen Erwerb und von der Speculation lebt, also dem Capitalisten, dem Kaufmann und Handwerker eine Aufmunterung sogar zum Fleiße seyn könne.

aber sehr übel, wenn die Abgabe ein Gegenstand wahrer Sorge wird, und als Sorge wohl gar Geistes- und Gemüthskraft schwächt; denn nicht von allen ist zu fordern, daß sie schnell die Hindernisse des Lebens bekämpfen und Sorgen verscheuchen sollen. Alles physisch-statistische Verhältniß muß auch mit Rücksicht auf die physische Natur des Menschen überhaupt betrachtet werden.

§. 277.

Die Abgabe wird nicht erhoben, um das Geld allmählig wieder zu einem Nutzpunkte zurückzuführen in irgend einen Kasten, sondern es soll ausgegeben werden. Das Geld soll in kein Reservoir, um von da aus eine schöne Fontaine zu bilden, wenn man einige Male des Jahrs etwas davon emporfliegen läßt. Nur auf unvorherzusehende Fälle und Unglück denkend, werde auch ein Geldschatz gesammelt.

§. 278.

Derjenige Staat befindet sich wohl, welcher jedes Jahr wissen kann, was er bedarf, und wie viel er deßhalb zu erheben hat. Aber jeder Ueberschlag nur auf ein Jahr ist nachtheilig und zweckwidrig; denn die Staatsmaßregeln sollen, je mehr je besser, unabhängig gemacht werden von dem Einflusse des Klima's auf den Gesammterwerb der Einzelnen.

Angenommen der Staat A macht seinen Ueberschlag nur auf das Jahr a, dieß Jahr a ist in aller Rücksicht gedeihlich und die Staatsbürger C gewinnen zu ihrem Capital die Zinsen D und durch diese ein Capital E. Der Staat A hat aber nicht auf die Jahre

b und c gerechnet, und zwar nach dem Satze: kommt Zeit, kommt Rath. Das Jahr b ist ebenfalls gut und die Staatsbürger C legen ihr Capital E wirklich an. Nun kommt das Jahr c und — durch eben die Gründe, welche den Einzelnen drücken, ihn zwingen, von seinem Capitale zu leben, wird auch nothwendig, daß der Statt mehrere Ausgaben mache, wenn nicht auch da am Capital verloren werden soll. Jetzt, wenn der Privatmann und der Fiscus gedrängt sind, wird die allgemeine Kraft der Einzelnen zwiefach gedrückt, einmal von der Natur, und einmal vom Staat, und hier ist's denn, wo sich wirklich der Staatswirth als Vater soll zeigen können. Wohl ihm, wenn er alsdann den Nothpfennig groß genug hat, um nicht sogleich zur allgemeinen Schuld seine Zuflucht nehmen zu müssen. Besser das Capital E ward gleich Anfangs kleiner gewonnen für den Einzelnen, als daß alle als Einzel- und Einkraft zwischen Natur und Kultur in die Enge kommen, wobei die letzte stets leidet. Die Freiheit der Gewerbe setzt voraus, daß auch die Regierung durch Abgaben unabhängig gemacht werde von den unvermeidlichen Wirkungen der Natur. Soll Kultur ringen mit der Natur, und auch der Natur gemäß mit dieser ringen, so muß die Regierung nicht nur von Jahr zu Jahr gedeckt seyn, sondern auf längere Zeit geordnet. Nicht, daß sie kennt, wie die Abgaben zu erlangen sind, sondern daß sie dieselben auch in schlechten Jahren entweder erlangen kann, ohne zu drücken, oder entbehren kann,

ohne die Geschäfte in Stocken zu bringen; das ist wahre Ordnung der Finanzen.

§. 279.

Wer fleißig und fähig ist, giebt lieber Abgaben und läßt sich für Arbeiten bezahlen, als daß er umsonst arbeitete, oder für schlechte Bezahlung. Jeder ist daher zur Abgabe an sich geneigt, oder wirklich schlecht, oder er will nur ein Fremder seyn.

§. 280.

Der Staat ging aus dem Familienleben hervor, es darf daher nicht das Abgabensystem die Natur dieses Lebens vergessen.

§. 281.

Der allgemeine Werth der Dinge muß die Höhe der Abgaben bestimmen, aber die Abgabe ist zu hoch und ungerecht, wenn sie zur Steigerung des allgemeinen Werths der Dinge beiträgt. Es ist schön, wenn keiner sagt: Ich muß theuer verkaufen wegen der hohen Abgabe. Hier ist schon Störung der Natur unverkennbar. Kriege erzeugen vieles gegen die Natur, und nur nach und nach kann sich alles wieder ordnen.

§. 282.

Nur der Arme ist von Abgaben frei. Arm aber ist, wer nicht erwerben kann, sei es um Jugend oder Alter, Geistes- oder Körpergebrechen, oder um des Unglücks willen. An jeden andern macht die Vernunft den Anspruch verhältnißmäßiger Abgabe.

§. 283.

Je höher der Werth der Arbeit, desto mehr steigt die Norm der Abgabe ohne den Staat zu drücken. Wie

der Staat bezahlen muß, so muß er auch einnehmen. Und es ist Thorheit, wenn man von den Regierungen fodert, daß sie nach dem Werthe der Dinge und Arbeit von 1760 ihre Einnahme fodern, und nach dem Werthe von 1817 ausgeben, ihre Ausgaben bestreiten sollen. Aber, könnte man fragen, da sich Staat und Einzelne gegenseitig bestimmen, so steigern sie sich vielleicht wechselseitig ohne Ende, wenn nicht die Regierung den Anfang macht und Abgaben nachläßt? Sobald die Abgabe nicht gelegt ist auf das Product unmittelbar, so ist für den Staat kein anderer als der natürlichste Grund der Steigerung des Werths der Dinge vorhanden, nämlich Mangel an Concurrenz der Dinge. Diesen kann nur die Natur heben, und hebt ihn, wo Freiheit wohnt, kommt die Concurrenz der Waare, so sinkt der Werth der Dinge, und nun kann die Regierung nachlassen. Der Fiscus ist nur das geläutertste, und mit Recht sicherste Product des gesammten dinglichen Werths im Staate. Nur schwachsinnig ist die Foderung an Regierungen: laßt an Abgaben nach, ehe die Producte im Preise fallen.

§. 284.

Auf die Namen der Abgaben kann als Namen nichts ankommen, dennoch wäre zu wünschen, daß diese Namen vereinfacht würden, mit Wegfall des historischen Zwecks der Abgabe. Hier aber zeigt sich, wie schwer es halten würde, beim Volke angenehm zu seyn, wenn eine Regierung spräche: Jedem soll nach Befinden des Rechts gewiß nicht zu viel aufgelegt, den Rittergütern und Städten soll von der Summe ihres Ein-

kommens nichts entzogen werden, aber es sollen die alten Abgabentitel abgeschafft werden, damit das Recht nicht der Form und dem Stoffe nach hange am Titel. Die einfachsten Namen sind:

1) Persönliche Steuer, 2) Grundsteuer, 3) Gewerbssteuer, 4) Kirchensteuer, 5) Sicherheitssteuer, 6) Wegesteuer, 7) Luxussteuer, 8) Armensteuer, 9) Vergnügenssteuer, 10) Straf- und Zwangssteuer. Jede dieser Steuern wird dann haben können Classen, und die Vereinfachung der Namen hindert nicht, gemessene Zahlungstermine zu setzen, damit die Zahlung nicht drücke.

§. 285.

Eine Abgabe nach dem Zwecke der Ausgabe zu benennen, erregt im Allgemeinen, bei dem verschiedenen Interesse der Einzelnen, ein mangelhaftes Vertrauen zum Fiscus. Möchte es immerhin seyn, daß Landstände von den Ausgaben überhaupt erfahren, wenn aber die Berechnung der Einnahme für jede einzelne Art der Ausgabe gemacht wird, so ist keine Einheit des Finanzsystems möglich. Diese Einheit selbst gehört jedoch zur weisen Sparsamkeit. Einheit des Systems führt sogar Ersparung des Dienerpersonals mit sich, welches schlechthin nie so zahlreich werden darf, daß es der zu ernährende Haupttheil der Bevölkerung werde.

§. 286.

Unter wenigen Haupttiteln lassen sich die Abgaben selbst nach Ständen, und in jedem Stande nach Classen eintheilen. Vortheilhafter ist es, nach den Gegenständen, auf welche Abgaben gelegt werden, die Abgaben selbst zu benennen,

als nach ihrem Zwecke, denn durch jene Benennung erlangt das Volk deutlichere Vorstellung von dem, was es soll, der Zweck einer Abgabe dagegen bleibt der Mehrzahl fremd, oder beleidigt das getheilte Interesse.

§. 287.

Drückende Zeiten lehren: es kann viel abgegeben werden, ehe sich ein Geber entschließt, daß Capital selbst ganz im Stich zu lassen. Man kann, auch um Geld zu erpressen, den reichen Mann um ¾ seines Vermögens bringen, und doch wird er mit Gott auf bessere Zeiten hoffen. Was aber fremde Gewalt und Nothwehr gegen sie erheischen mögen, kann doch nicht Norm werden für das Abgabensystem im Frieden. Wie viel soll gefodert werden? nach welchem Verhältniß? nach dem Grundwerthe, nach dem Brutto- oder Nettoertrage? — Das Capital ist nur das, was es ist durch die Zinsen, die es trägt. Wenn der faule und nachlässige Burger ein großes Capital nicht zu nutzen weiß, so empfängt dadurch der Staat dennoch kein Recht, des Mannes Capital durch eine Abgabe anzugreifen, welche dem Zinsertrage widerspricht. Der Bruttoertrag ist das, was er ist, nur für den Nettoertrag, folglich ist es der Nettoertrag allein, nach welchem im Frieden die Abgaben bestimmt werden können. Aber der Ertrag kann im Gange der Natur nirgend sich gleich seyn, der Landmann wie der Handwerker sind Ereignissen ausgesezt, welche eine Mittelzahl nur aus sehr vielen Jahren zu bilden gestatten. Diese Mittelzahl hat oft schon den Statistikern mühsame, fruchtlose Rechnungen verursacht, weil sie gern dem Staate ein Summchen zu errechnen

hofften. Dieſe Mittelzahl zu ſuchen iſt aber ganz überflüſſig, wenn man nur

1) nicht zu viel erheben, und
2) genau auf die Bedingungen Acht haben will, welche den erhöhten oder verringerten Zinsertrag deutlich genug zu erkennen geben.

Angenommen: man beſteuert einen Landwirth nach einer Mittelzahl des Ertrags lediglich ſeiner Felder, Wieſen, Gärten und ſeines Holzes, und concentrirt alſo ſeine Abgabe auf Einen Gegenſtand, ſo iſt möglich, daß durch Mißwachs ſeine Abgabe einmal dem Jahresertrage nicht angemeſſen ſei, und gewiß wird er die Gelegenheit nicht verſäumen, einen Erlaß zu ſuchen. Nun iſt zwar gewiß, daß, wird jene Steuer überhaupt nicht hoch angeſetzt, ein ungünſtiges Jahr ihn nicht zu Grunde richten kann, aber die Norm der Abgabe iſt wiſſenſchaftlich allerdings mangelhaft. Beobachtet man aber zugleich den Viehſtand eines Landwirths, ſeine wirklichen Vorräthe, und, überſteigen ſeine Vorräthe ſeine eigene Conſumtion und die Ausſaat, iſt ſein Viehſtand, und mit Eins ſind alle Zweige der landwirthſchaftlichen Induſtrie, aber jedes äußerſt und ſo gering beſteuert, daß er ſich über die Summe deſſen, was er entrichtet, nicht beklagen kann; ſo wird ſich ſeine Abgabe auch von ſelbſt vermindern, wenn das eine Mißjahr ihm wirklich bedeutenden Schaden verurſacht, denn ein Theil der landwirthſchaftlichen Induſtrie wirkt auf den andern, und wirkt er wenig auf den andern, weil des Wirthes Unternehmungsgeiſt ſich zu helfen wußte, ſo

kann dieser auch gern die Abgabe geben. Leidet der Bauer in dem gegebenen Beispiele wirklich wesentlich durch den Mißwachs, so werden seine Vorräthe in dem Jahre geringer seyn, und er folglich weniger abgeben. Die Hauptsache also bleibt:

1) es gebe keiner in Summe zu viel, und
2) man theile die Abgabe so ein, daß sie mit der Natur steigen und fallen könne, und sie ist alsdann um so sicherer.

§. 288.

Der Lehrsatz aus dem Vorigen würde also heißen: besteure den Nettoertrag nicht nach dem Mittelertrage, sondern nach dem geringsten, denn alsdann können die Zinsen festgesetzt werden, die von jedem Nettoertrage gegeben werden sollen, und trachte dagegen, jedes Gewerbe, es gehöre dem Landbau, dem Handwerk, dem Handel oder sonst einem Stande an, als ein organisches Ganzes, in welchem jedes Glied auf das andere belebend und entkräftend wirkt, und besteure darnach jedes Glied, aber jedes nach seiner geringsten Wirksamkeit.

Angenommen den Landwirth: besteure nicht Felder, Wiesen und Holz allein, sondern auch den Viehstand, die Vorräthe, das Gesinde, die Nebenbeschäftigungen, wie Brauerei und Branntweinbrennerei, aber besteure jedes so gering, daß er gewiß weniger giebt, als er geben würde nach einem Mittelertrage des Ganzen.

§. 289.

Der geringste Ertrag irgend des geringsten Erwerbes kann aber nicht seyn geringer, als die Existenz des Bettlers an sich, oder, ideell ausgedrückt, dessen, der

verhungern muß, wenn er eine gewisse Summe, ein so und so viel im Jahre nicht hat. Angenommen einmal, diese Summe sei = X. Es kann also mit Recht angenommen werden: wer ein Capital hat, welcher Art auch immer, (ein gangbares Handwerk, ein Haus u. s. w.) hat X + Z; denn dieses Z vertritt nur das, was der Bettler nicht hat, wohl aber der, welcher mehr hat, als der Bettler. Dieses Z aber ist's, wovon die Abgaben zu geben sind. Und wenn diese, einmal so angenommen, den zehnten Theil des Z betragen, so folgt,

1) daß der Staat gewiß nur neunmal weniger nimmt, als der geringste Nichtbettler erwirbt;

2) daß die Frage nur seyn kann: giebts für dieses Z überhaupt ein minimum als Maßstab, und wie viel kann der Staat nach diesem erwarten? Ein solches minimum giebt es, und es heißt, der Unterhalt eines Bettlers auf einen Tag. Dieser Unterhalt läßt sich bestimmen, denn man könnte ihn nach dem Gewichte des Nahrungsmittels, wenn die politische Rechnung es foderte, bestimmen.

Angenommen, ein Bettler braucht täglich 2 Gr., also jährlich 30 Rthlr. 10 Gr. Wer 30 Rthlr. 12 Gr. des Jahrs erwirbt, gäbe solchen Falls dem Staate 2¼ Pf. Wenn also 100,000 Menschen nur das minimum gewinnen, welches sie als Nichtbettler gewinnen können, und der Staat nur den zehnten Theil davon erhebt, so geben 100,000 Menschen schon 833 Rthlr. 8 Gr.

Der Bettler aber kann im Staate nicht erlangen, was er braucht, wenn der Nichtbettler neben ihm nicht

zu jenem Z noch ein X gewinnt. Also: so lange selbst noch Bettler und so viele im Staate sind, als X gewonnen werden, so lange ist auch jene Abgabe gewiß nicht zu hoch, und wiederum lediglich dann, wann es keine Bettler mehr giebt, kann sie absolut für zu gering erachtet werden. Es kann also sogar durch die Anzahl der Armen, (Minderjährige, Kranke u. s. w.) bestimmt werden, wie viel zum wenigsten die Erwerber gewinnen müssen = X, damit jene leben. Wenn hiernächst aber auch der Zinsfuß des Geldes sich durch das Geschäft selbst regulirt, so ist das Gesammtcapital, welches vorausgesetzt wird, damit 100,000 Menschen nur um eines Tages Werth besser, als jeder Bettler leben, leicht zu berechnen. Es beträgt zu 5 pro Cent gerechnet 8,000,000 Rthlr. Werths. Der Staat, wenn er nur den Zinsfuß beachtet, den der Umschwung der Kräfte erzeugt, kann also den Grundwerth wirklich darnach anschlagen, und erhebt er den zehnten Theil jenes Z als sicher und mäßig vorausgesetzt, so nimmt er von 100,000 Menschen zum geringsten Satze schon 40,000 Rthlr. ein, und jeder Nichtbettler, wenn alle gleich wenig erwerben, entrichtet des Jahrs nur 9½ Gr. Solchen Falls erwürbe jeder Nichtbettler bei dem Zinsfuße 5 von 100 nur so viel, als 48 Tage des Bettlers betrügen, und niemand wird behaupten, wenn er Erwerber ist, daß er nicht mehr erwerbe. Wir haben aber dieses minimum zergliedert, um zu zeigen, daß ein kleiner Satz der Abgabe, durch Consequenz der Erhebung, mehr abwerfen kann, ohne zu drücken, als ein hoher Satz inconsequent erhoben, und daß das lebendige

Maß für den Steuerfuß ſich nach dem allgemeinen Zinsfuße richten, dieſen nie ſelbſt beſtimmen müſſe.

§. 290.

Wenn der Staat mehr als $\frac{1}{10}$ des Z zu nehmen hat, und dieß iſt in der Wirklichkeit der Fall, ſo kann er, um das maximum und einige Grade herabwärts zu beſtimmen, und zwar in Ausdrücken der Kammeraliſten und des Volks, gleichwohl nicht erheben:

a) Das ganze Z, ſonſt werden alle: = Bettlern.

b) Nimmt er das halbe Z, ſo ſind die Einwohner halbe Bettler trotz der Verſchiedenheit des Standes und der verſchiedenen Grade des Erwerbs bei verſchiedenen Kräften.

c) Nimmt er den dritten Theil, ſo ſind die Abgeber, wie ſie ſagen, gedrückt.

d) Nimmt er den vierten Theil oder 25 p. C. vom jährlichen Nettoertrage gerechnet, ſo ſind die Abgeber hart angeſehen, denn der Zinsfuß ſteigt und fällt, ſeze ihm auch das Geſetz ein maximum.

e) Nimmt der Staat unter dem vierten Theile des Nettoertrags, und nimmt er ſodann die Abgaben mit Conſequenz, ſo verſtummt die Klage, und der Fiscus wird reich genannt.

f) Nimmt er weniger als den ſechsten Theil, ſo heißt ſchon der Fiscus arm, und das Land reich.

g) Das richtigſte Verhältniß bleibt: 20. p. C. vom Nettoertrage.

§. 291.

Kleine Staaten haben (Ausnahmen ſind ſelten) weniger Ausgaben nöthig, als große, denn viele Inſti-

tute größerer Nachbarn gedeihen auch ihnen zum Vortheil.

§. 292.

Es ist eine längst anerkannte Wahrheit, daß kein menschliches Institut auf Vollkommenheit Anspruch machen könne, und so geht es jedem Abgaben- oder Steuersysteme auch. Die Schätzung des Nettoertrags wird stets mangelhaft bleiben, und es ist

1) überhaupt nicht zu wünschen, daß man jeden ganz genau in seinem Gewerbe übersehe.

2) Es ist hart, den Armen nach der genauern Uebersicht und den Reichen nach einer leichtern zu behandeln.

Die Consequenz fodert: nicht zu viel Abgabe, aber organische Vertheilung derselben, damit die Controlle leicht werde, und Steigen und Fallen natürlich erfolge. Alles muß steuern und jedes nur wenig, die Schätzung von allem aber stets erfolgen nach einem minimum.

§. 293.

Jeder, er sei Bürger, Einwohner oder Fremder, kann eine Personensteuer, als die geringste von allen, entrichten, welcher selbst der Bettler unterworfen werde, wenn er nicht in einem öffentlichen Institute arbeitet. Eine Personalabgabe muß die geringste von allen seyn, und zur Norm dienen andern Personalabgaben, und so muß es auch eine geringste, dingliche Abgabe, Eine geringste Abgabe von allen andern geben, nach welcher sich die übrigen richten, und diese eine kann nur seyn die allgemeine Personensteuer. Der Bettler giebt nur diese Eine. Vielleicht ist diese

Abgabe zugleich eine der älteſten und ſchlechthin die, nach dem Satze: jeder trage zum Oeffentlichen gleichmäßig bei, bis ſich zeigt, worin jemand mehr Vortheil vom Oeffentlichen hat, als andre durch ſich ſelbſt. Daher, wenn alle dieſe Abgabe entrichten, ſo muß es eine Claſſe Menſchen geben, welche ſonſt keine andere Abgabe giebt. Der in aller Art und Weiſe Reichſte giebt alle Arten der Abgaben. Der erſten Perſonenſteuer fehlt eine Standes- und Rangſteuer. Wenn der niedrigſte Rang, der Nichtbettler, noch einmal ſo viel giebt, als die Perſonenſteuer beträgt, welche auch der Bettler entrichtet, ſo wird jeder höhere Stand und Rang noch einmal ſo viel geben müſſen als der vorhergehende, um die Proportion zu beobachten.

Dienſtbothenſteuer gehört ihrer Natur nach in die Gewerbsſteuer, denn jeder Privatdiener iſt mittelbar oder unmittelbar auch Gehülfe des Gewerbes.

§. 294.

Der Cubikinhalt bleibt das wenigſt-zügliche Verhältniß bei aller Grundſteuer.

1) Jedes Gebäude kann daher am ſicherſten nach dem cubiſchen Inhalte ſeiner Größe beſteuert werden. Aber die Gebäude ſelbſt werden in qualitative Claſſen geordnet werden müſſen, z. B. in zwei: Wohnhäuſer und Gewerbshäuſer. In Häuſern, wo das Gewerbe mit der Wohnung ſich wirklich vereinigt, z. B. in Schmieden, kann der Satz für das Wohnhaus gelten. Solche Schätzungsweiſe kann ſogar zur zweckmäßigen Benutzung des Raumes beim Bauen mitwirken.

2) Jedes Grundstück kann am sichersten nach dem Flächeninhalte besteuert werden, aber die Grundstücke müssen sodann auch nach verschiedenen Qualitätsclassen geordnet werden. Je geringer der Satz für jede Qualität, desto weniger ist man interessirt, der wahren Schätzung zu entgehen.

Die Grundsteuer für Steinbrüche, Steinkohlen- und Torfgruben ꝛc. wird nach Cubikinhalt am leichtesten bestimmt.

Auch die Schätzung der Teiche und Fischbehälter kann nach Flächeninhalt geschehen mit Rücksicht auf den niedrigsten Ertrag.

§. 295.

Auch Jagdgerechtigkeit könnte nach Flächeninhalt des Jagdreviers, und nach zwei Classen, der hohen und niedern Jagd, besteuert werden, wenn ein Gesetz dem Ueberhandnehmen der Wildbahn Einhalt thut. Aehnliches läßt sich auch auf die Fischerei in Flüssen anwenden, Koppeljagden und Gemeindefischereien gewähren keinem etwas. Die Fischerei in den großen Seen und im Ozean jedoch kann nur nach dem gewonnenen Producte geschätzt, oder die Gewerbsteuer nur nach dem Cubikinhalte des Fahrzeugs bestimmt werden.

§. 296.

Der Frachtfuhrmann ist in den meisten Ländern ein Fremder, und Frachthandel ist unfehlbar das freieste Gewerbe, welches die Einschränkung am wenigsten verträgt. Jeder Staat erleichtert seinen Unterthanen dieses Gewerbe, und billig entrichtet daher der Fuhrmann nur Wegegelder. Wo der inländische Fuhrmann ein Patent

lösen muß, steht er dem fremden Fuhrmann nach, oder man tritt völlig ins Zwangssistem, und erschwert auch den fremden Fuhrleuten den Durchgang durchs Land.

§. 297.

Wo das Postwesen dem Publicum sowohl realen als pecuniären Vortheil vor den Lohnkutschen gewähret, bedarf es keiner Besteuerung der letztern, um das Postwesen zu heben, woron der Nachtheil des Publicums allemal die natürliche, wenn auch verschwiegene Folge ist. Das Postwesen bedient das Publicum, sonst bedient es sich lieber selbst. Das Publicum ist nicht um der Post willen zu correspondiren gedrungen. Die vereinigten Staaten von Nordamerika sind in dieser Rücksicht ein herrliches Muster.

§. 298.

Jedes Gewerbe, Ackerbau oder Handwerk wird am wenigsten gedrückt, wenn auf jeden wirklichen Geschäftsgehülfen eine Steuer gelegt, das Meisterrecht auch ohne Zunftwesen durch allgemeine Patentsteuer erlangt, das Product aber in dieser Hand nicht weiter versteuert wird.

Vormals hielt man z. B. die Besteuerung jedes Weberstuhls für wesentlicher, als die eines jeden Gesellen, allein ohne Gehülfen kann der Stuhl nicht in Thätigkeit kommen. Gehülfen classificirt man gewöhnlich nach Gesellen, Lehrburschen, Tagelöhnern und Gesinde.

§. 299.

Die Besteuerung des Viehbestandes auf dem Lande und in den Städten, so fern der Viehbestand nicht Luxusartikel ist, sondern dem Gewerbe dient, kann nach der

Anzahl mit qualitativer Classification erfolgen, und gehört alsdann in die Gewerbssteuer.

§. 300.

Jedes Gewerb im Materiellen kann geschätzt werden nach dem Materiale und den arbeitenden Personen. Wird aber das Gewerb immer intensiver, so wird die Schätzung immer schwerer. Alle Gast- und Wirthshäuser, alle Fabriken, aller Handel sind daher in der Gewerbssteuer nach dem Producte allein zu übersehen, welches sie liefern, und die Wirthshäuser nach den Producten, welche dort verzehrt werden. Der Banquier ist am wenigsten zu übersehen. Es wird daher gemeiniglich eine erhöhete Schätzung nach der Zahl seiner Commis und bei Lösung des Patents selbst ein Höheres in Anschlag gebracht. Wenn jedes Capital, welches auf Hypothek und Pfand ausgeliehen wird, eine Steuer durch Stempelgeld entrichtet, so ist dieß sehr gerecht.

§. 301.

Das Gewerbe der Gelehrten, Advocaten, Aerzte u. s. w., deren Erwerb sich ganz auf intensive Kraft stützt, sieht man eben deßhalb gemeiniglich für völlig Abgaben frei an. Ihr Erwerb ist auch keiner festen Norm fähig. Allein man läßt sie beim Etablissement eine bestimmte Summe entrichten.

§. 302.

Wird der Staatsdiener besoldet, damit er auch gewinne, und nicht bloß seinem Stande und Range gemäß mit seiner Familie lebe, so ist nichts billiger, als daß auch er seiner besondern Abgabe unterworfen werde

vom Gewinne; denn seinen Stand und Rang versteuert er schon in der Personensteuer.

§. 303.

Ehemals, um die Geistlichen und Schullehrer zu sichern, wurden Abgaben dieserhalb auf Grundstücke gelegt. Hieraus entstand in manchen Orten, daß die Abgaben, wenn Bürger anderer Confession die Grundstücke kauften, bezweifelt wurden. So könnte sichs z. B. treffen, daß, wären in einem Dorfe alle Abgaben für die Kirche wirkliche Grundsteuern, und käme allmählig das Dorf ganz in die Hände der Juden, entweder die Juden die christliche Kirche erhalten, oder die christliche Kirche des Dorfes eingehen müßte.

Wir wagen es hier folgende Gedanken aufzustellen:

1) Sollte nicht jeder Einwohner eines Dorfes derjenigen Kirche, zu welcher er gehört, eine bestimmte persönliche Abgabe statt des Beichtgeldes zu geben haben, und zwar nach dem Verhältnisse seiner Grund- und Gewerbssteuer?

2) Jeder Vater sollte für seine Kinder, wenn sie die öffentlichen Schulen nicht besuchen, wenigstens ein geringes Schulgeld dennoch entrichten müssen.

3) Wenn in Städten, wo mehrere Kirchen sind, Districte auf eben die Weise für ihre Geistlichen zu sorgen gehalten werden, wie eben vorgeschlagen wurde, so wird sich sehr bald um so entschiedner zeigen, welchen Geistlichen das Publicum am meisten Dank schuldig zu seyn glaubt.

§. 304.

Zur Sicherheitssteuer würden gerechnet werden müssen:

1) alle Gerichtskosten in Rechtshändeln; (das Sportelnwesen macht zum weitläuftigen Prozeß geneigt;)
2) Gelder zur Erhaltung des Militärs.

Wenn die übrigen Steuern zweckmäßig eingerichtet sind, so sollte der Soldat nie zu einem Abgabentitel Veranlassung geben; denn leider zieht man ihm hierdurch unangenehme Empfindungen im Gemüthe des Bürgers zu. Wird die Militärverpflegung baar vergütet; so darf es auf der andern Seite auch nie an Geld zur Erhaltung des Militärs mangeln. Gemeiniglich sieht der Bürger, wegen der speciellen Benennungen der Abgaben für das Militär, dieses nicht für einen Zweig der Regierung, nicht für einen Gegenstand des Staatshaushalts, sondern für einen Staat im Staate an, was doch das Militär nicht seyn kann, da es für das Vaterland bereit steht, auch nicht seyn soll, da es sonst nur eine positive, offensive Kraft gegen den Staat in seiner Administration selbst äußern müßte. Dagegen tritt rücksichtlich des Militärs der erste mögliche Fall einer irregulären Abgabe, nämlich der Kriegssteuer auf, welche, wenn es Noth thut, kein anderes Maximum, als das Gesammtvermögen, das Vermögen Aller kennen soll. Wer zu sagen vermag: lieber die Selbstständigkeit des Staats verlieren, als alles opfern, ist kein Patriot. Der Regent darf im Krieg nicht schonen, das Volk darf nicht geschont seyn wollen. Regent und Staat sind unzertrennlich von

innen verbunden, bis das Eroberungsrecht sie wirklich trennt.

3) Zur Sicherheitssteuer gehört endlich auch eine persönliche Abgabe aller Einwohner, Fremden und Bürger jeder Stadt für die Abendbeleuchtung und Reinigung der Straßen.

§. 305.

Es ist bekannt, daß zur **Wegesteuer** und gewiß mit Recht gerechnet werden können:

1) Hafen-, Anker- und Stromgelder, unter welchen Titeln auch immer;

2) Brücken-, Chaussee- und Pflastergelder.

Je geringer die Sätze dieser Abgaben, aber je vorsichtiger die Erhebungsweise, um keinen Unterschleif geschehen zu lassen, desto besser. Gleichwohl kann man auch leicht zu viele Chausseehäuser anlegen, deren Erhaltung mehr kostet, als der mögliche Unterschleif beträgt.

§. 306.

Der Zweck der **Luxussteuer** kann nicht seyn:

1) den Luxus zu hindern; denn Luxus ist nichts anders, als das durch Kultur der intensiven Kraft auch immer intensiver gewordene Bedürfniß, und nur das an sich Gemeine kennt so wenig die Kultur, als den Luxus. Daher ist's der Neid, welcher dem Nachbar einen intensiven Genuß nicht gönnt, und wohl gar manchen Ständen das natürliche Recht zum Luxus ganz ableugnet. Auch der Bauer und Handwerker will sein Leben schmücken, und es ist eben so unrecht, ihm Verfeinerung seines Geschmacks verwehren, als seinen Geschmack belächeln

zu wollen. Es hat der Gemüther genug gegeben, welche, weil sie entweder selbst für einen verfeinerten Genuß unempfänglich und roh waren, oder weil sie allein genießen wollten, nicht bloß dem Armen Armuth wünschten, sondern sich wohl gar entrüsteten, wenn sie, sei es für welchen der Sinne es wollte, einmal einen Luxus beim gemeinen Manne fanden. Solche wahren Selbstsüchtler würden als Kammeralisten Gespenster aller intensiven Kultur seyn; denn ihrer Fühllosigkeit wäre nicht begreiflich zu machen, daß feinere Bildung nicht bloß Entsagung und Duldung erleichtert, sondern auch feineres Bedürfniß erzeugt.

Es ist ein und der nämliche physische Grund, welcher in das Zimmer des Vornehmen und Reichen die goldenen, und in das Zimmer des begüterten Bürgers die lackirten Geräthschaften setzt, und findet jener eine Ehre darin, schlecht meublirt zu seyn, so fehlt ihm nichts weiter, als der innere Sinn für den erhöhten Genuß überhaupt. Beurtheilt er darnach andere, so urtheilt er falsch und sogar zu seinem eigenen Nachtheile; denn dächten alle wie er, so wären alle roh, und keiner hätte Reichthum. Vor einer Großthuerei mit Antiluxus bewahre der Himmel eine jede Zeit. Darin steckt kein Patriotismus, sondern oft — ein nur um so feinerer Egoismus, aber verheimlicht, um ihn allein zu haben.

2) Der Zweck der Luxussteuer kann aber auch nicht seyn, den Luxusartikel nicht fertigen zu lassen. Denn dem Fabrikanten ist der Luxusartikel nur Erwerbsgegenstand, nicht Genuß.

Der Zweck dieser Steuer kann nur seyn: wer dem Luxus huldigt, das verfeinerte Leben wirklich genießt, hat die größern Vortheile vom Staate, und trage daher auch proportionirlich mehr als andere für den Staat bei.

Nur derjenige, welcher den Luxus ausübt, trage die Abgabe, und nach dem Werthe des Luxusgegenstandes.

Silbergeräthe, Mobilien und Zimmerdecorationen, Equipagen, Livreen u. s. w. sind Gegenstände, welche hieher gehören.

§. 307.

Es kann keine dringenderen Ausgaben für den Staat geben, als die für die Armen. Jeder sorgt gewiß gern nach bestem Wissen dafür, nicht arm zu werden, folglich ist der einzige Vortheil der Armen am Staate, daß ihre Existenz von diesem wirklich übertragen werde. Für die Armen sollte es daher nie an Geld fehlen. Es ist aber auch eine der erfreulichsten Erscheinungen, welche die jetzige Zeit gewährt, daß man im Publicum den freiwilligen Beiträgen für die Armencassen so sehr geneigt ist.

§. 308.

Wer sich freut, ist für jedes Gute empfänglich. Der Fröhliche genießt doppelt, wenn er den Genuß theilt, und ist er überhaupt vermögend genug, sich Vergnügen zu gewähren, so giebt er auch gern zu öffentlichen Zwecken. Aber er will auch nicht an das Ernste erinnert seyn während der Freude, darum besteuert man Theaterunternehmungen und jede Art der öffentlichen Vergnügungen, und zwar am liebsten für die Armen, ohne das

Publicum unmittelbar während des Vergnügens anzusprechen.

§. 309.

Im Abgabensystem, wie in aller theoretischen Politik, besteht die größte Schwierigkeit darin, daß man nothwendig das Rationale vom Geschichtlichen trennen muß, wenn vom Gesetz der reinen Vernunft, vom Gesetze a priori die Rede ist; und wiederum die practische Politik hat dagegen zu kämpfen, daß das Geschichtliche nur nach und nach überwunden werde; denn vernunftmäßig soll es nur nach und nach überwunden werden, oder es untergräbt und wird eine Störung der Verhältnisse des sittlichen Zweckes und selbst des theoretischen Ideals. Es ist kein Widerspruch zu sagen: nur die Regierung sollte Abgaben erheben; aber es ist nicht anzurathen, allen mit Abgabenerhebung Berechtigten dieses Recht sofort abzuschneiden. Alles soll sich nur nach und nach entfalten, dem Ideale nach und nach näher treten.

Wenn nur die Regierung Abgaben erhebt, so kann es

1) dennoch Unternehmungen geben, welche die Kräfte des Staats übersteigen.

2) Ueberall aber müssen die Abgaben durchaus die Ausgaben decken.

3) Das Abgabensystem kann am geordnetsten seyn, und die sogenannten Consumtionsabgaben, welche den Betrug so leicht veranlassen, fallen gewiß von selbst weg.

Der Unterschied ist: wenn nur Regierungen Abgaben

erheben, ſo ſind erſtlich, die beſtimmten Abgaben in jedem Domicilio zu erlangen; zweitens, die beweglichen Abgaben werden von jeder Hand bei Berührung der Abgabenſphäre nur einmal gefodert werden können. Wo aber viele Abgabenberechtigte ſind, wo Conſumtionsabgaben eine Menge Erlegungsſtellen heiſchen, da gleicht das Abgabengebiet nicht Einem Zirkel, ſondern einer unendlichen Menge ſphäriſch ſich durchſchneidender Kreiſe; wohin ſich immer etwas bewege, ſo hat die nämliche Hand vielfältig abzugeben. Dieß erſchwert dem Abgeber allen Ueberſchlag, beſchränkt ihn auf einen kleinen Umfang, in welchem er alle Verhältniſſe des Geſchäfts wiſſen kann, hindert alſo die Speculation und erregt in den Gemüthern den Widerwillen gegen die Abgaben ſelbſt, obgleich jeder fürs allgemeine Beſte zu geben bereit iſt.

§. 310.

Der Satz: man beſteure die ſicherſte Hand hoch, ſie ſchlägt die Abgabe auf den Preis, iſt falſch; denn jedes einzelne Capital iſt nicht bloß Theil des Geſammtcapitals nach allgemeinem Zinsfuße, ſondern auch Privatcapital nach ſpeciellem Zinsfuße, oder nach dem Verhältniſſe zu eines jeden eigener Kraft. Daher z. B. muß oft ein unfähiger Handwerker ſeine ſchlechte Waare nur an einen unverſtändigen Verkäufer zu bringen ſuchen, weil er ſonſt doppelt verlöre, einmal, weil er ſelbſt nicht genug leiſtet für die Waare, einmal, weil andere in der allgemeinen Concurrenz mehr leiſten als er. Es iſt dieß ein ähnliches Verhältniß wie bei zwei feindlichen Armeen. Einhundert Ueberläufer ſind der Armee, welcher ſie entlaufen, ſo viel, wie der Verluſt von zweihundert Todten.

Man besteuere jede Hand nur einmal und so gering als möglich, und eines jeden Capital wird um so eher werden und sich erhalten können als Theil des Gesammt-Capitals.

§. 311.

Die auffallendsten Gegensätze bleiben: freiwillige Beiträge und gezwungene Anleihen. Jene der schönste Beweis des Patriotismus, diese der Beweis der allgemeinen Noth. Die Frage kann nur seyn:

1) kann die Noth der Finanzen im Frieden so hoch steigen, daß der Fiscus Schulden machen müsse?
2) ist's solchen Falls nicht besser, Abgaben zu erheben und nicht zu borgen?

Der angestammte Fürst eines Staats kann im Frieden jene Noth kaum erfahren, wohl aber der Usurpator. Jener sammelt den Nothpfennig als sinniger Vater und Haushälter. Im Kriege kann die Schuld unvermeidlich werden. Jede Regierung, welche das Vertrauen ihrer Unterthanen besitzt, wird im Frieden, wo nöthig, Abgaben erhöhen können; denn man weiß, sie erläßt sie wieder, sobald die Noth vorüber ist. Und bei gegenseitigem Vertrauen ist gewiß das Borgen das letzte Mittel, denn der Fiscus soll sichrer selbst als der Landwirth stehen. Er soll nicht speculiren als Kaufmann, welcher von einem geborgten z ein y — x gewinnen will. Der Speculationsgeist des Fiscus soll wollen Kultur aller und gerechte Besteuerung. Der eigentlich logische Fall des Borgens tritt für den Fiscus ein, wenn die Schätzung der Abgaben höher als der Nettoertrag steigen müßte, um die Ausgaben zu decken. Aber wiederum, je reger

die Kraft der Einzelnen, deſto leichter wird jede Schuld wieder abgetragen. Man kann daher annehmen: ſteigt die Abgabenſumme bis zur Hälfte alles Nettoertrags des Geſammtcapitals, ſo wünſchen die Einzelnen, der Staat möge borgen. Borgen im Auslande macht mehr oder weniger doch abhängiger vom allgemeinen Staatenein fluſſe, als es der Staat zu ſeyn pflegt, welcher aus ſich ſelbſt ſchöpft.

§. 312.

Je weniger die Abgabenreception Perſonale erheiſcht, und je leichter die Abgaben zu gewinnen ſind, deſto beſſer. Aber Leichtigkeit der Erhebung darf nie zur un proportionirlichen Vertheilung der Auflagen ſelbſt führen. Je weniger verloren geht von den Abgaben, deſto beſſer. Aber der Unterſchleif werde unterlaſſen, weil der Gegen ſtand zu geringfügig iſt. Hohe Sätze verleiten zur Be ſtechung und zum Betrug. Abgabenverpachtung führt zu Gunſtbezeigungen und Bedrückungen, und entzieht dem Staate zwecklos ſehr viel.

§. 313.

Das Recht, den Betrag der Abgaben den Einzel nen zu erlaſſen, und das Geſtundungsrecht kommt dem Staate zu; denn das Unglück, welches den Einzelnen treffen kann, iſt nie ganz zu berechnen, ſondern bleibt ein Gegenſtand des Mitgefühls auch für den Fiscus. Durch den Pächter entſchlägt man ſich dieſes Mitgefühls und aller wohlthätigen Folgen deſſelben.

§. 314.

Das Caſſenweſen iſt jeder Zeit abhängig von örtli chen Verhältniſſen im Staate, und die theoretiſche Pe

litik entwickelt keine artistischen Lehrsätze der Buchhalterei. Sie kann nur folgendes bestimmen:

1) Nach dem nämlichen Werthe, nach welchem der Staat im Lande ausgiebt, hat er auch das Geld anzunehmen; denn sonst wird der Fiscus Wechsler gegen den Staat.

2) Je näher die Cassen den Auszahlungsplätzen, desto geringer der Preis der Arbeit, und desto einfacher das wirkliche Verhältniß der Cassen unter einander, obgleich die Buchhalterei hierdurch erweitert wird.

3) Je näher die Casse dem Contribuenten, desto leichter wird ihm die Abgabe.

4) Je gemessener und kürzer die Zahlungsfristen, desto leichter die Zahlung und der Münzumlauf, welcher noch vom Geldumlaufe, als besonderer Zweig des letztern unterschieden werden muß. Kurze Zahlungsfristen sind das beste Mittel gegen das Agiotiren zum Nachtheil des Fiscus.

5) Die einfachste Controlle ist die sicherste, und erschwert daher auch das Geschäft selbst nicht.

6) Die Abgaben müssen proportionirlich grobe und auch Scheidemünze in die Cassen bringen.

§. 315.

Lotterien auf Rechnung des Staats können keinesweges zu den Staatskultur-Instituten gerechnet werden, sondern sind reine Handelsunternehmungen, deren Nothwendigkeit eben so wenig einzusehen ist, wenn Abgaben die Ausgaben decken, als deren Unschädlichkeit zu bezweifeln ist, da es von jedem abhängt, ob er spielen will oder nicht. Eine einländische Lotterie kann den

Spielgeiſt eher mäßigen als befördern; aber Fiscus und ſelbſt Kaufmann, Regierer und ſelbſt Kaufmann?

§. 316.

Abgabenerlaß iſt beſſer, als lange Nachſicht.

Staatsbilanz.

§. 317.

Da der Nationalcredit verſchieden iſt vom ſogenannten Staatscredit, welchen die Regierung genießt, und ſich zum Theil auf den letztern gründet, ſo beruhet er überhaupt:

1) auf der wirklich geographiſchen Ausdehnung, Bevölkerung und Kultur des Staats;
2) auf deſſen geographiſcher Lage und deßhalb mehrerer oder minderer Unabhängigkeit von andern Staaten;
3) auf der Rechtlichkeit der Regierung und der Einzelnen gegen fremdes Eigenthum;
4) auf der Uebereinſtimmung zwiſchen Regierung und Volk;
5) auf dem Einfluſſe des Staats in die Staatenverhältniſſe.

Der Nationalcredit iſt zwar unabhängig vom Handel ſelbſt, aber der letzte begünſtigt ihn. In Monarchieen ordnet ſich gemeiniglich der Nationalcredit dem Staatscredite, in Republiken dieſer dem erſtern unter.

§. 318.

Ein lediglich activer, oder lediglich paſſiver Handel bis in das Unendliche iſt ein bloßes Phantom, welchem nichts wirkliches entſpricht. Wenn der Staat A von einem Staate B in jedem Jahre eine Summe braucht c, welche er nicht wiederbezahlt, ſo müßte B ein bloßes Geſchenk machen. Es ſchenkt aber kein Staat dem andern, ſondern ſie bezahlen ſich gegenſeitig, mit Geld oder Waare, mittelbar durch andere Staaten oder unmittelbar. Hiernach will das Nationalcreditweſen, das gegenſeitige Creditiren im Handel aller Völker, und das Creditiren und Handeln in jedem Staate betrachtet werden.

§. 319.

A beſitzt a; B beſitzt b; C beſitzt c und D beſitzt d. Wenn nun jeder borgt, wer ſoll der Darleiher ſeyn? Das Ausland, pflegt geantwortet zu werden. Wenn dieſes auch borgt? Die Natur. Das heißt: das Darzuleihende muß realiter erſt von der Natur gewonnen werden. Zu welchem Preiſe? Daß man ſich doch davon überzeugen wollte! Den erſten Vermögensſtock empfängt der Menſch von der Natur zum Geſchenk. Er wird von ihr nach jedem Klima ausgeſtattet. Urſprünglich ſteckt alſo der Darleiher = F in A, B, C und D. Der Darleiher arbeitet, das iſt ſein Zins = X. Nun: A borgt von B die Summe Z gegen Zinſen, und will gewinnen y — x. Eben dieß wollen B, C und D, folglich im allgemeinen hat jeder ein Capital nach ſeinem Namen + Z und will auch gewinnen an z das y — x. Dieſes z, welches geben ſoll y — x iſt der wahre Gegenſtand alles Handels zum Unterſchied vom

Tauſche überhaupt, und hieran iſt gewiß ſichtbar, daß der Fiscus nicht Kaufmann ſeyn ſoll. Wenn nun von den Kaufleuten jeder hat y — x, ſo giebts für alle realiter entweder kein y oder kein x. Das heißt: Wenn und weil alle borgen, ſo wird dem Ganzen nichts gewonnen. Der Handel iſt kein Producent, ſondern ein ideelles Verhältniß, in welchem kein einzelner Staat bloß der Gewinner, die andern die Verlierer ſeyn könnten. Das wahre, active Verhältniß kann nur ſeyn in dem, was die Natur dem einen Staate reichlicher, als dem andern ſchenkt. Das ſüdliche Land giebt dem Menſchen mehr, der Menſch hat dort wahres Capital mehr als im Norden, aber eben deßwegen iſt er auch minder arbeitſam, und nur erſt die Kultur macht den bloß von Zinſen lebenden Nordländer ideell reicher, als den Südländer.

§. 320.

Wenn A der Grundſtücksbeſitzer nicht borgt, ſo empfängt ſein Naturproduct Werth nur durch ſich ſelbſt, und im Ackerbau und Bergbau ruht allerdings der erſte Vermögensſtock. Handel und Fabrikation ſind das z. im Staate, und wer auch immer das y — x gewinne, ſo kann es endlich doch nur dazu dienen, den A zu heben. Schuldenfreier Ackerbau nähret den Handel und die Fabriken, und dieſe bereichern jenem den Stock, von deſſen Zinſen lebend. Reicher Landmann zeugt fleißigen Fabrikanten und umgekehrt.

§. 321.

Wenn jedermann Grund und Boden verkaufen und kaufen kann, wenn die Getreidepreiſe nur durch den

Handel bestimmt werden, so wird der Handel die Vorräthe besitzen, und in letzter Instanz jeder streben, Grundbesitzer und auch Kaufmann zu seyn, das heißt: Schuld und Stock werden sich in den Personen vereinigen, ohne den Stock selbst in einen ideellen Zustand der Zinsen zu verwandeln. Wuchert der Fiscus, so verwandelt er seinen Stock in ein ideelles Zinsverhältniß, oder in einen Handelsgegenstand. Die Natur will alle zu Eigenthümern machen, die Kultur aber zwingt die minder Fähigen zum — Dienste der Fähigen. Dieß ist das passive Verhältniß im Staate und auch der Staaten unter sich, es wird aber sicher jeder bezahlt, und jeder bezahlt, er diene oder herrsche.

Staatsinstitute.

§. 322.

Der Staat will die Kultur, folglich die Bildungsmittel, welche entweder der Einzelne sich nicht verschaffen kann, oder welche nur gedeihen durch das Oeffentliche. Durch Bildung soll die Einzelkraft nur um so viel fähiger und wirksamer für die Einkraft werden. Hieraus folgen die Kulturinstitute. Es gewährt aber auch der Staat Sicherheit, er verpflegt die Armen und er hat zu strafen, hieraus folgen: Sicherheits-, Armen- und Strafinstitute.

I. Kulturinſtitute.

§. 323.

Die Kulturinſtitute können wiederum eingetheilt werden in die ideellen und in die reellen. Jene ſtellen anheim, wie viel jeder durch ſie Kultur gewinnen will, die letztern legen den Kulturfortſchritt wahrhaft näher, und fodern ihn vom Staatsbürger.

§. 324.

Das erſte ideelle Kulturmittel heißt: erleichterter Umtauſch der Gedanken und Erweckung des Nationalgefühls überhaupt. Je mehr das Volk vom Staate und von der Regierung erfährt, deſto beſſer. Es iſt ſchlimm, wenn das Volk ſagt: macht, was ihr wollt, ich mag's nicht wiſſen! Da geht alles in der Selbſtſucht und in den kleinſten eigenen Zwecken unter, und gewiß iſt dann das Volk ohne großen moraliſchen Werth. Aber eben ſo übel wär's von fleißigen nordiſchen Völkern, die nämliche öffentliche Neugierde zu wünſchen, welche das zum Müßiggang verleitende heiße Klima zu erzeugen pflegt.

§. 325.

Preßfreiheit iſt das zweite Mittel. Je mehr das Volk lieſ't, deſto leichter lernt es verwerfen, was über ſeinem Horizont iſt, und deſto leichter fühlt's den etwanigen Verführer. Der allgemeine Fleiß und der Gewinn durch bürgerliche Thätigkeit ſetzen der Speculation des Buchhandels weit engere Grenzen, als Preßfreiheit andern, dem bürgerlichen Fleiße ſchädlichen Leidenſchaften Grenzen zu ſetzen vermag. Preßfreiheit und Cenſurloſigkeit ſind ſehr verſchiedene Dinge. Cenſur wird noth-

wendig, damit das Unedle und Verrätherische das Volk selbst nicht beleidige, wenn es national und folglich für seine Regierung und die Verhältnisse zu andern Staaten richtig empfindet und gesinnt ist.

§. 326.

Prämien und Geldunterstützungen bei nützlichen Erfindungen und Arbeiten, damit das Vorurtheil, die Anhänglichkeit an veraltete Gebräuche, und Furcht vor Verlust bezwungen werden, sind ebenfalls ideelle Kulturmittel.

§. 327.

Das letzte ideelle Kulturmittel heißt Ehrenbezeigung für wahrhaft edle, verdienstliche und ausgezeichnete Thaten. Je seltener und größer die Ehrenbezeigungen, desto wirksamer sind sie.

§. 328.

Das erste reelle Kulturinstitut ist zugleich das gottesdienstliche, die Kirche. Je mehr einem jeden der Kirchgang erleichtert wird, desto besser. Wo kleine Oerter weithin eingepfarrt sind, könnten kleine Bethäuser als Filiale und wenigstens für die Winterzeit dienlich wirken.

Auf den Dörfern werden Katechisationen mit den Erwachsenen vorgenommen, und gewiß mit Vortheil. In den Städten tritt gleichsam eine Concurrenz der Kirchen ein, welche dieses Mittel unausführbar macht. Wie denn aber, wenn die Armen jedes Viertels bisweilen solchen Prüfungen unterworfen würden?

§. 329.

Das zweite reelle Kulturmittel heißt: Lehranstalt.

So lange Privatschulen den öffentlichen Eintrag thun, sind die letztern nicht eingerichtet, wie sie sollten, und jene gewaltsam unterdrücken, heißt, den öffentlichen Schulen mit einem eingebildeten Vorzuge schmeicheln.

Aber jedes Kind sollte sich vor seiner Confirmation in mehreren Kenntnissen als in denen der Religion legitimiren.

§. 330.

Es bedarf zunächst der niedern Volksschulen. So lange jedes Dorf seinen Schullehrer besolden muß, sind folgende Gebrechen nicht zu vermeiden:

1) Mehrere Dörfer haben einen gemeinschaftlichen Schullehrer, und die Kinder werden Preis gestellt einem zweiten Wege und schlimmem Wetter, oder es unterbleibt das Lernen.

2) Die Mädchenschule wird nicht von der Knabenschule getrennt, obgleich die Entwickelungsmethode in beider Gemüth ganz verschieden ist.

3) Es mangelt Classenabtheilung, wodurch der Fortschritt aufgehalten und das Lehramt intensiv schwer gemacht wird.

Prüfungen in Gegenwart der Eltern und Verwandten und Belohnungen sind zweckmäßig auch darum, weil sie dem Lehrer Zutrauen erwerben. Der Grundsatz der Volksschule kann nur seyn, lerne Gott, dich selbst, die Natur, die Mittel der menschlichen Mittheilung, (Sprechen, Lesen, Schreiben, Rechnen, Singen) und den Staat kennen, dem du angehörst, folglich auch das Gesetz, welches dich leitet; lerne deine Körper- und Geisteskräfte mit Ruhe und Sicherheit gebrauchen. Die

jetzt aufgekommenen Turnanstalten sind daher recht eigentlich Theile des Volksschulwesens.

§. 331.

Eine Stufe höher stehen politechnische Schulen, wenn ihre Absicht ist die besondern Gaben für die verschiedenen technischen Thätigkeiten der niedern Stände zu entwickeln, damit auch der gemeine Mann zeitig finden lerne, welche Art des Berufs in seinem Geiste liegt. Es wäre solchen höhern Volksschulen, besonders in kleinen Städten ohne Gymnasien Ausbreitung zu wünschen. Zugleich können sie den Erfindungsgeist wecken, und nützliche Erfindungen bekannter und die befangenen Gemüther empfänglicher für sie machen.

§. 332.

Wo jetzt das Gymnasium, der Ausdruck deutet eine gelehrte Schule an, da sollte die Schule für Kinder der höhern Stände seyn, ohne daß der Zweck am Tage läge, nur Gelehrte bilden zu wollen. Vielmehr verbirgt sich hier noch immer der, der Gelehrsamkeit und dem wissenschaftlichen Berufe gewidmete Schüler in die Classen der Bildung, auf welche jeder Gebildete Anspruch machen soll. Es bedarf aber auch der öffentlichen höhern Töchterschulen, die bis jetzt meist durch Privatinstitute ersetzt werden.

Der Grundsatz der höhern Schule kann nur seyn:

Entfalte jedes Talent, welches dich fähig macht, von Stand zu Stand emporzusteigen, nach dem Maße des Talents, und fähig, in den verschiedenen Verhältnissen mit dem Bürger und Fremden dich zu benehmen.

Auf ſolchen Schulen ſollten die Wiſſenſchaften der Volksſchulen auch und in verſchiedenen Claſſen, aber umfaſſender, gelehrt werden. Lebende Sprachen, Religion, Geſchichte, Geographie, Phyſik, Zeichnen, Muſik, beſonders Geſang u. ſ. w. gehören hierher, denn alle edlern Richtungen des Menſchen ſollen hier geweckt werden.

§. 333.

Nun folgt die eigentliche hohe Schule, das Gymnaſium, obgleich gemeiniglich hohe Schule ſo viel bedeutet, als Univerſität. Hier wird claſſiſche Bildung bezweckt, ſo weit ſie die gebildeten Stände überhaupt und der Studirende insbeſondere bedürfen. Alte Sprachen ſind hier am rechten Ort.

§. 334.

Von hier an ſcheidet ſich die Lehre in die beſondern Zweige:

1) Vollendungsſchulen für Nichtſtudirende im engſten Sinne, z. B. Forſtſchulen, Bergakademieen, Kunſtakademieen, Militärſchulen, Handelsſchulen.

2) Vorbereitungsſchulen für die Univerſitäten.

§. 335.

Bis hieher war das Individuum der Zweck. Es wurde ihm gelehrt, ſein Lernen ſtand unter ſpecieller Aufſicht, und ſeine Fähigkeit wurde berückſichtigt. Jede höhere Lehranſtalt hat die erſchöpfende Darſtellung der Wiſſenſchaften ſelbſt zum Zweck, und will, daß ſich der Lernende ſelbſt leite.

Hierher gehören Seminarien, um Pädagogen und Philologen insbeſondere zu bilden. Hierher gehört das

größte Lehrinstitut, dem alle vorhandenen und möglichen Wissenschaften und Künste Zweck sind. Es heißt: Universität. Der Grundsatz der Universität ist: Jeder lerne die Wissenschaften seines Berufs und die Hülfswissenschaft desselben nach ihrem intensiven und extensiven Gehalt kennen, damit er fähig sei, dem allgemeinen Fortschritte derselben jederzeit zu folgen, ohne welches er seinen Beruf nicht erfüllen und in ihm wenigstens still stehen würde.

§. 336.

Das letzte höchste Lehrinstitut heißt Akademie der Wissenschaften und dem ähnlich. Die gelehrtesten und fähigsten Männer vereinigen ihre Forschungskräfte, um das menschliche Wissen überhaupt zu erweitern und fremdes Wissen heimisch zu machen auch im Staate.

§. 337.

Von hohem Werthe sind die technischen Sonntagsschulen, als Nebenzweige des Volksschulwesens. Sie wollen dem Wiederverlernen in den niedern Ständen abhelfen, sie wollen, daß der gemeine Mann über den Beruf nicht vergesse, daß niemand auslernt.

§. 338.

Bibelanstalten, da sie zugleich schenken, sind nur um so wirksamer und wohlthätig, und werden gewiß von denjenigen Staaten unterstützt werden, denen es um das Licht der Bibel zu thun ist.

§. 339.

Zur Censur gehört, streng genommen, auch die Aufsicht auf Leihbibliotheken und Leseinstitute.

§. 340.

Das dritte reelle Kulturinſtitut begreift die Sammlungen für Wiſſenſchaft und Kunſt in ſich:

1) Bibliotheken dienen der Welt, jedem Staate in ſeinen Wiſſenſchaften und in ſolchen auf Wiſſenſchaften gegründeten Geſchäften, und es ſollte a) jeder Staat bezwecken, die wiſſenſchaftlichen Arbeiten ſeiner Staatsbürger aufzubewahren; b) die Zeitfortſchritte den Nachkommen aufzuheben; c) den Gebrauch der Bibliotheken ſo allgemein als irgend möglich zu machen.

2) Kunſtſammlungen aller Art, wenn ſie vereinigt ſind mit öffentlicher Ausſtellung der Kunſtwerke, erwecken den Sinn für das Schöne und könnten vielleicht in dieſer Rückſicht noch mehr zu lehrreichen Bemerkungen benutzt werden. Sinn für's Schöne macht empfänglicher für's Gute.

Wohl einer jeden Zeit, in welcher ſelbſt der Krieg das geiſtige Eigenthum der Nachwelt zu ſchonen, und den hohen Ausdruck alles menſchlichen, harmloſen und edlen Strebens wahrhaft zu achten weiß! Völker ohne Kunſt, Kunſtliebe und Wiſſenſchaften gleichen den Lauben ohne Laub.

§. 341.

Das vierte reelle Kulturmittel dürfte ſeyn: jährliche Ausſtellung der inländiſchen Fabrikate in den größern Städten des In- und Auslandes.

§. 342.

Ein fünftes reelles Kulturmittel heißt: öffentliches Vergnügen.

Der wahre Gemeingeiſt erzeugt den Volksgeſang,

erzeugt die Volksspiele, welche so rühmlich und nicht zu verwechseln sind mit Spielen, welche dem Einzelnen im Volke angeboten werden. Das Wettrennen, der Erndtebaum, das Vogel- und Scheibenschießen und andere dergleichen Volksfeste geben jedem Stande das so nöthige Bewußtseyn der menschlichen Gemeinschaft im Staate, und erwecken das freieste Ehrgefühl. Ein Volk ohne Volksfeste wäre arm, und lebte weder in den großen Thaten der Vorzeit, noch in der Bereitschaft zur großen That.

Ein gutes Theater kann ein Sittenspiegel aller Zeiten und Völker seyn, ohne sich einer Lehranstalt gleich stellen und Lehre sich zum Zweck machen zu wollen. Das Schöne und nur dieses ist der Zweck der Bühne, aber dieses Schöne erscheint als ein wirkliches Leben der Menschheit, und darum ist seine Form für so viele faßlich und auf so viele wirksam. Der Schauspieler dient dem Staate wahrhaft, auch wie jeder Künstler und Gelehrter, und was ist also der Grund seiner Standeshintansetzung, wenn er nicht unsittlicher ist, als viele in andern Ständen? Warum ist es bei den niedern Ständen noch gewöhnlicher, als bei den höhern, den Schauspieler gering zu schätzen. Er erscheint in verschiedenen Charakteren und erscheint öffentlich für Geld. Jenes will man ja, denn sonst sähe man nicht zu, das letztere ist bei vielen andern auch der Fall. Würde der Schauspieler nur von den höhern Ständen hintangesetzt, so könnte Standesstolz der Grund seyn, allein so ist der Grund: Mangel an öffentlicher Anerkennung, oder Anerkennung des Standes von Staats wegen. Ehren-

bezeigung des Verdienſtes z. B. durch Ordensertheilung hat bereits auch bei dieſem Stande Platz gefunden. Noch fehlt aber etwas. Ertheilung des Ranges. Wenn der Staat Einzelnen in andern Ständen Titel bewilliget, warum nicht auch dem würdigen Schauſpieler? Ein Schröder, Eckhof, Iffland, waren gewiß nicht minder fähig, Staatstitel zu führen, als mancher Advocat und Gelehrter, welcher ſelten zu rathen Gelegenheit findet, ob er gleich den Titel deßhalb empfängt. Die Ehre, vom Publicum applaudirt zu werden, gilt dem Verdienſte jedes Spiels; aber das Verdienſt, die ganze Thatkraft ſolchem Spiele zu widmen, wahrhaftes Studium mit Talenten zu verbinden, ſollte vom Staate belohnt werden, und die Folge würde eine gedoppelte ſeyn. 1) Die Künſtler würden würdiger ſich benehmen, die unächten Gemüther aus ihrem Kreiſe verdrängen, weniger wandern und in den Kreiſen des geſelligen Lebens, dieſer reichen Quelle des Studiums, willkommener ſeyn. 2) Es würden viele ſich weniger ſcheuen, der theatraliſchen Kunſt anzugehören. Das Grundübel alles Theaterweſens als Staatsſache kann nur liegen:

1) Darin, daß zu viele Theater gewinnſüchtige Privatunternehmungen ſind;
2) daß die umherziehende Truppe nicht unter ſtrenge Cenſur geſtellt wird, und
3) daß es an Theaterſchulen mangelt.

Verfaſſer dieſes ſieht ein Lächeln bei vielen und beſonders bei denen voraus, welche fragen: wie viele Schauſpieler ſoll es denn in einem Staate ſo in Bauſch und Bogen geben? Sehr wahr! Es kann die Summe

der Schauſpieler, z. B. in ganz Deutſchland, nie ſo groß werden, als die Summe der Titularräthe; aber entſcheidet denn die Summe der Mitglieder über die Achtung, welche einem Stande gebühret, den alle gern ſehen. Wenn nun wirklich kein Schauſpieler mehr unter der Bedingung der Hintanſetzung auftreten möchte; ſollte man wohl etwa aus den niedrigſten Claſſen Leute zwingen, zur Schau zu ſpielen?

Nicht doch! Es wird auch ohne Rangverhältniß Schauſpieler genug geben, ſo gewiß es auch Advocaten und Gelehrte und Aerzte genug geben wird, auch ohne Rathstitel. Wenn aber Rang das iſt, wofür wir ihn §. 174 erklärt haben, ſo iſt er dem Staate ſelbſt nothwendig und folglich: welchem Stande und Range ſoll der Schauſpieler angehören? Hat er mit dem Handwerker, hat er mit dem Bärenführer und Seiltänzer etwa mehr Standesmerkmale gemein, als mit dem Gelehrten, mit dem Arzte und Advocaten? Von allen Künſtlern, bei deren Kunſt die veredelte und gebildete Seele thätig iſt, ſollte ſtandlos allein der Schauſpieler bleiben? Es war eine Zeit, wo der Schauſpieler nicht ehrlich begraben wurde, dieſe iſt vorbei. Das Begraben gönnt man ihm in Ehren, doch giebt es noch Ueberbleibſel jener finſtern Zeit. Wenn es deren ſo viele giebt, die den Adel um deſſen Rang beneiden, wie können ſie ſelbſt ſo thöricht ſeyn, ſich über den Schauſpieler ſo übermäßig zu erheben.

§. 343.

Alle zeither genannten Kulturmittel wirken intellectuell, es giebt aber auch ſolche, welche mehr materiell wirken. Hierher gehören:

1) die Staatsbank, sei sie Zettelbank oder Girobank, und das Leihhaus. Wenn sorgfältig begründet, so bedingen sich Staatsbank und Leihhaus gegenseitig zum wahren Vortheil des Staats, aber sie müssen alsdann nicht Finanzspeculationen, sondern Unternehmungen zum allgemeinen Besten seyn. Solchen Falls steigern sie das Privatvermögen ohne die Hypotheken zu vermehren, und machen mit Eins den Handel selbst allgemeiner und leichter. Eine wahre Nationalbank kann in großen Staaten jede andere Art der Staatspapiere entbehrlich machen. Sie soll nicht eintreten nur zur Zeit der Noth, sondern um den Privatpersonen unter einander das Borgen und die sichere Niederlegung der Capitalien zu erleichtern.

§. 344.

Zu den mehr materiellen Kulturinstituten gehören ferner auch Leuchtthürme, Pilotenanstalten, Fluß- und Seetonnen, gute Straßen und Canäle, Messen und Jahrmärkte.

II. Sicherheitsinstitute.

§. 345.

Die Sicherheitsinstitute sind gerichtet entweder gegen den äußern oder gegen den innern Feind des Staats und seines positiven Rechts. Nicht aber stets feindlicher

Wille, ſondern auch die Natur geht oft feindlich gegen die Kultur im einzelnen Falle zu Werke.

§. 346.

Die Kriegswiſſenſchaft hat längſt erwieſen, daß ſtehende Heere nothwendig ſind. Hat außerdem jeder Bürger einige militäriſche Ausbildung, ſo iſt der Staat gerüſtet ohne Druck des Landes; und Bürger und Soldat ſchätzen ſich nur um ſo mehr.

Waffenplätze und militäriſche Uebungen ſollten dem Lande, wo irgend thunlich, keinen nutzbaren Boden entziehen.

Die Frage, welches iſt das richtige Verhältniß der Heeresgröße zum Staate überhaupt, iſt nicht zu beantworten.

Ein gut arrondirter Staat wird weniger Truppen bedürfen. Nicht die Bevölkerung allein, ſondern auch Fruchtbarkeit des Bodens und Kultur ſind Beſtimmungsgründe für die Größe des ſtehenden Heeres. In jedem Staate, wo es der Frohndienſte wenige giebt, und der Fiscus baar bezahlt, kann das Heer größer ſeyn, als entgegengeſetzten Falls.

Die Frage, wenn anders der Staat vor allem weiß, wie viel ſeine Einnahme ſeyn kann, um nicht zu viel Abgaben aufzulegen, iſt dieſe: wie viel ſoll auf das Heer, wie viel auf andere Kulturinſtitute verwendet werden? — So viel, als im allgemeinen Staatenverhältniſſe der Einfluß des Staats fodert; denn von dieſem Einfluß hängt die Möglichkeit aller übrigen Kulturinſtitute durch den Frieden und im Frieden ab. Wenn aber durch ſchöne Gewohnheit ſich allmählig aller Herzen

zum Frieden wenden, treten auch von selbst die andern Kulturinstitute ans Licht. Will der Bürger den Schutz im Kriege, so betrachte er auch den Soldaten in Friedenszeiten nicht für überflüssig.

Je kleiner der Staat, desto kleiner sein Heer im Frieden.

§. 347.

Staaten müssen von einiger kriegerischen Macht seyn, ehe Fortification nothwendig und nützlich wird. Ist aber artistisch die Nothwendigkeit einer Festung anerkannt, so steht jede andere Rücksicht, welche als Hinderniß ihrer Anlage betrachtet werden könnte, nach; denn Sicherheit von außen ist unerläßlich, wenn es dem Staate um Selbstständigkeit zu thun ist.

§. 348.

Da der artistische, der wissenschaftliche Grundsatz über den Militäretat entscheiden muß, so kann die Politik in dieser Rücksicht nur den besondern Verhältnissen jedes Staats folgen. Hiernach ist die Frage: wie viel Cavallerie und Infanterie, und welche Arten derselben, weit mehr artistischen als politischen Inhalts.

§. 349.

Das zweite Sicherheitsinstitut heißt Gerichtshof. Es kann nur Recht gesprochen werden im Namen des Staats. Gerichtsbarkeit kann daher nicht als ein Finanzgegenstand, sondern nur als eine Pflicht des Staats betrachtet werden.

§. 350.

Es muß geben untere und obere Tribunäle und ein höchstes Tribunal,

1) damit ein ungerechter Richterſpruch durch einen höhern und höchſten widerrufen, und der falſche Richter beſtraft werde;

2) damit ein vom Unterrichter und aus Mangel an Beweismitteln abgewieſener Streit, nach aufgefundenen neuen Beweismitteln vor dem höhern Richter erneuert werden könne.

Es muß Gegenſtände geben, welche nothwendig ganz vom Unterrichter beſeitigt werden, und eine falſche Klage gegen den Unterrichter verdient eine harte Strafe, um von leichtfertigen Beſchwerden abzuhalten. Der Oberrichter behält ſich aber auch beſondere Fälle mit Recht vor, denn der Unterrichter kann nicht umfaſſend ſeyn, wie er.

§. 351.

Das natürlichſte Forum iſt bei Verbrechen das forum commissi delicti, und in Civilſachen das forum des Beklagten.

§. 352.

Je näher die Gerichtsſtelle einem jeden, deſto beſſer, und je mehr Untertribunale, deſto mehr können geringfügige Streite ſchnell beſeitigt werden. Eine gute Prozeßform fodert Einfachheit und Zuſammenhang der Klaggegenſtände. Wo ſich das Geſchehene trennen muß in verſchiedene Klagen, wird das wirklich Ganze in ideell Getrenntes verwandelt, und doch kann nur jenes wahrer Rechtsgegenſtand ſeyn.

§. 353.

Je feſter der Rechtsſpruch, je ſchneller der Prozeß, und je ſchneller dem Spruche deſſen Vollziehung folgt,

deſto wirkſamer iſt das Gericht und das Geſetz durch daſſelbe, und ſcheucht den Prozeßſüchtigen zurück.

§. 354.

Es kann keine Schande ſeyn vor Gericht zu ſtehen, denn nicht bloß die Schuld empfängt dort ihre Strafe, ſondern auch die Unſchuld zeigt ſich dort in ihrer Würde.

§. 355.

Der ſchriftliche Prozeß hat die mehrere Ruhe vor dem mündlichen voraus. Stimmenmehrheit bietet in Rechtsſachen mehr Gefahr des Rechts, als Vortheil des Ganzen dar.

§. 356.

Je geprüfter die Advocaten, und je weniger ſie abhängig vom Gerichte ſind, deſto mehr ſind ſie das, was ſie ſeyn ſollen, Parteien, nur ſollen ſie dieſes ſeyn aus Ueberzeugung.

§. 357.

Gefängniſſe, in welchen Beſchuldigte vor dem Richterſpruche aufbewahrt werden, ſollen nicht Strafanſtalten ſeyn, denn Strafe kann nur durch den Richterſpruch eintreten. Jene Gefängniſſe ſind Sicherungsanſtalten, und ſelbſt der notoriſche Verbrecher ſollte vor dem Spruche nicht durch ein modriges Gefängniß, durch ſchlechtes Lager und ſchlechte Koſt geſtraft werden können, und gewiß würde nur um ſo tiefer die Strafe ſelbſt wirken.

§. 358.

Bewachung öffentlicher Gebäude, Gensdarmerie, Paßweſen, Nachtwächter und dergl. mehr ſind Maßregeln, um böſe Abſichten im Entſtehen zu unterdrücken, und ſchon begonnenen Frevel zu hemmen. Sie gehören

zur Polizei im engsten Sinne, und sind besonders in volkreichen Städten unentbehrlich, aber sie haben auch das Mißtrauen als Grundsatz zu vermeiden, sonst beleidigen sie den Bessern.

§. 359.

Auch Naturereignisse machen Sicherheitsinstitute nothwendig. Wir senden diejenigen voraus, welche den Menschen zunächst angehen.

1) Institute, welche die medicina forensis kultiviren.

a) Sanitätscollegia, Hebammen- und Chirurgen-Bildungsinstitute.

b) Entbindungsanstalten und Vertheilung guter Hebammen und Chirurgen in die dürftigen Gegenden des Staats auf allgemeine Kosten. Aerzte werden jährlich in die Provinzen gesendet, um nicht allein die Apotheken zu visitiren, sondern auch das Verfahren der Aerzte, Chirurgen und Hebammen zu prüfen.

c) Aufsicht auf den Handel mit Giften und mit Kochgeschirren, welche der Gesundheit schädlich werden können. Der Grundsatz kann dabei nur seyn: giebt es ein unschädliches Mittel, so soll das gefährliche unter keiner Bedingung gestattet werden.

d) Aufsicht auf die gesunde Anlage der Wohnhäuser. Der mit Vorurtheil behaftete gemeine Mann ist in solcher Hinsicht mit Recht gleich einem Unmündigen zu erachten. Gute Baumeister und wohlunterrichtete Zimmermeister werden in die

Provinzen vertheilt und befördern die Holzersparniß, wie sie den zu leichten und ungesunden Bau der Häuser hindern.

e) Lehr- und auch Gewaltmittel in diätetischer Hinsicht überhaupt.

f) Maßregeln bei ausbrechenden Seuchen, wobei der Grundsatz nicht seyn kann: Vertilgung der epidemischen Kranken, um die übrigen zu retten.

g) Man klagt so gern den gemeinen Mann wegen des übermäßigen Genusses des Biers und Branntweins an. Man pflegt auch von Gewaltmaßregeln in dieser Rücksicht zu sprechen, man sucht auch durch hohe Preise der Waare den gemeinen Mann von jenem Genusse abzuhalten, aber man beachtet den Hauptpunkt vielleicht zu wenig, den — man läßt den gemeinen Mann zu arm seyn, und sucht ihn eben hierdurch zu sehr vom Luxus zu entfernen. Wäre er wohlhabender, so würde er mannichfaltiger und hierdurch schon von selbst weniger und minder nachtheilig für die Gesundheit genießen. Der Mensch in der Menge betrachtet bis er verhungert, läßt sich nicht vom Genuß abhalten, und nimmt man ihm mehrere Arten des Genießens, so verstärkt er die ihm bleibende. Moralisten, welche so gern die Thaten des gemeinen Mannes durch schwarze Gläser besehen, vergessen gemeiniglich, daß sie selbst weit mehr genießen als jener, und was die kräftige, physische Natur des gemeinen Mannes wirklich fodert. Laßt ihm mehr, und er wird instinct-

mäßig beſſer ſeyn, lehrt ihn mehr, giebt ihm Gelegenheit zu edlerem Genuß, und er wird ſich bald veredeln. Seiner eigenen Freiheit ſoll man nur zu Hülfe kommen, ſonſt artet ſie aus auch im Genuß, und noch lange nicht ſo gefährlich, wenn aus Gemeinheit, als wenn aus Ueberfeinerung, die nicht eine Folge des Wohlſtandes, ſondern nur der Wahngeſchäftigkeit iſt.

Es iſt keinesweges Beſchränkung der Gewerbsfreiheit, wenn der Staat jeder Geſundheit ſchädlichen Waarenverfälſchung Einhalt thut, ſondern ein Act des Rechts gegen das an ſich Unſittliche. Wer Waaren ſolchergeſtalt verfälſcht, begeht ein weit größeres Verbrechen, als der Banquerottirer.

§. 360.

Der einzige Vertheidigungsgrund der beſtätigten Hurenhäuſer kann nur ſeyn: die in großen Städten gewöhnlichen Ausſchweifungen, weil man ſie nicht unterdrücken kann, der Geſundheit weniger ſchädlich zu machen. Gewiß aber haben dieſe Häuſer auch den großen Nachtheil, daß ſie das den Menſchen ſo ſehr beſchützende Schamgefühl erſticken. Die Regierung deckt daher mit Recht den Schleier der öffentlichen Polizei über ſie, ohne ſie zu begünſtigen.

§. 361.

Zu den Sicherheitsmaßregeln für die Geſundheit gehören hiernächſt auch die Sorgfalt für zweckmäßige Anlage der Begräbnißplätze, der Manufacturen, welche Geſtank verbreiten, und ſolcher Fabriken, welche den Arbeitern dabei ſelbſt ſchädlich werden können. Hierher ge-

hören ferner die Anſtalten, welche Verſuche der Rettung anſtellen an den Erfrornen, Ertrunkenen, Erſtickten u. ſ. w. Hierher gehören auch die Leichenhäuſer und alle Maßregeln, um das Begraben der Scheintodten zu vermeiden. Alle dieſe Anſtalten können nur nach artiſtiſchem, nicht nach politiſchem Grundſatze beurtheilt werden. Der politiſche Grundſatz unterſtützt ſie in ſolchem Grade, daß, gäbe es eine Secte, deren Religion es forderte, die Todten ſchleunigſt zu begraben, die Secte durch Zwang deßfalls zur Staatsordnung würde angehalten ſeyn, den Staat zu verlaſſen; denn Unmenſchlichkeit lehrt nur der Wahn, nicht die Religion.

§. 362.

Zu den Sicherheitsanſtalten gehören hiernächſt auch Aſſecuranzanſtalten: 1) für Schifffahrt, 2) für Hagelſchlag und Mißwachs, 3) für Feuer, alſo Immobiliar- und Mobiliar-Brandcaſſen. Der Grundſatz dieſer Caſſen, wenn von Staats wegen, kann nur ſeyn: jedem den Werth ſeines Vermögens zu ſichern. Weder Staat noch Unterthan ſollen hierbei gewinnen wollen. Werden ſolche Unternehmungen Gegenſtände der Privatſpeculation, ſo iſt auch ſogleich der gegenſeitige Vortheil unverkennbar, und dieß nimmt den Inſtituten etwas von ihrem ſittlichen Werthe.

§. 363.

Feſte Magazine, in denen Getreide und Mehl viele Jahre lang aufbewahrt werden, ſahe man vormals als Mittel der Sicherheit gegen Hungersnoth an. Späterhin wurde erkannt, daß der Handel größtentheils der Hungersnoth vorzubeugen vermag, und ihr wirklich vor-

beugt. Aber es bleibt auch gewiß: Vorrath mildert den Einfluß des Unglücks, welches die Natur sendet. Man denke vertheilt auf kleine Magazine für kleine Districte, aber nicht jedes Magazin für jeden District allein berechnet, einen Vorrath angelegt, nach dem nämlichen Grundsatze, nach welchem man Nationalbanken rücksichtlich des Geldes anlegt, und jeder wird, wenn der Getreidepreis für ihn so hoch steigt, aus dem Magazine so viel empfangen können, als er freiwillig Geld zum Getreidekauf einlegte, oder Getreide in natura abzugeben gehalten war. Solche Magazine könnten wenigstens eine augenblickliche Noth decken, welche für den minder Begüterten zu groß seyn kann, ehe der Handel Waaren herbeischafft.

III. Armenanstalten.

§. 364.

Die erste Armenanstalt heißt: Vormundschaft über die Unmündigen. Der Staat fühlt seine Verpflichtung, selbst die natürlichen Vormünder der Unmündigen nicht unbeachtet, nicht ohne Verantwortung zu lassen, wie viel mehr muß es ihm Zweck seyn, sich derer anzunehmen, denen keine natürlichen Vormünder bleiben.

Der erste Grundsatz eines Pupillencollegiums, oder eines ähnlichen Rechtsinstituts, kann nur der seyn: das Recht und das Wohl des Mündels soll besorgt werden, als hätte es die liebevollsten, natürlichsten Vor-

mündet. Den Satz: wer kann so Vielen ein gemeinschaftlicher Vormund seyn, kann der Privatmann wohl zu seiner Entschuldigung anführen, aber nicht der Staat. Wenn nur das Recht beachtet wird, so gleicht sterben und Unmündige zurücklassen einer polizeiwidrigen That, welche der Staat an den Mündeln dadurch züchtiget, daß weniger von deren Vortheil, als von deren strengen Berechtigungen die Rede ist. Ist nur vom Recht die Rede, so gleicht ein Pupillencollegium dem Richter und der Partei in Einer Person, da es doch eigentlich nur Partei des Mündels und eines jeden Mündels seyn sollte.

§. 365.

Die zweite Armenanstalt heißt Waisenhaus. Physische und moralische Pflege und Bildung der Waisen ist der hohe milde Zweck solcher Anstalten, und ihr Zweck wird um so sichrer erreicht, je weniger durch Fabrikthätigkeit, wie sonst zuweilen gefodert wurde, die wahre Bildung nur untergeordneter Zweck ist. Wenn Waisenhäuser zugleich uneheliche Kinder aufnehmen, um der traurigen Privatverpflegung solcher armen Wesen Einhalt zu thun, so bedarf es keiner Findelhäuser selbst, die auch neben manchem Vortheil Anlaß zu vielem Uebel geben.

§. 366.

Die dritte Armenanstalt heißt Witwencasse und Pensionsanstalt.

§. 367.

Die vierte Armenanstalt führt diesen Namen in noch engerem Sinne, und hat zum Gegenstande:

1) Verarmenden wieder aufzuhelfen;

2) Arme zu ernähren und zu beſchäftigen;

3) dürftige Kranke zu pflegen.

Die Anſtalt läßt entweder ihre Armen in Privathäuſern wohnen, oder ſie vereiniget ſie in ſogenannten Armenhäuſern. Armenhäuſer ſind keine Zwangsanſtalten.

§. 368.

Der Privatmann ſetzt ſich für ſeine Privatwohlthätigkeit, welche von ſeiner allgemeinen Verpflichtung gegen Armenanſtalten ſehr verſchieden iſt, den Grundſatz am richtigſten ſo: lieber Wenigen, aber recht helfen in dem Sinne und Geiſte des Armen, iſt beſſer, als ſeine Kraft fruchtlos unter viele vertheilen. Vollſtändig helfen allen, wo Hülfe dem Subjecte noch möglich iſt, muß Grundſatz des Staats ſeyn. Hieraus folgt:

1) es muß Merkmale geben, nach denen jemand wirklich für arm erklärt wird.

2) Wenn ſo, ſo ſind bei dem Armen vorzüglich zu beachten: Krankheit, Unreinlichkeit, Faulheit, Muthloſigkeit, Menſchenfeindlichkeit, Frechheit und ängſtliche Verſchämtheit, Mangel an Geld, Geräthſchaften, Unterricht und Umgang.

Der Arme bleibt Zweck und kann unter keiner Bedingung ein Mittel des Staats werden. Seine Undankbarkeit iſt mehr ein Vergehen gegen Gott, als gegen ſeinen menſchlichen Wohlthäter.

§. 369.

Lazarethe, Hoſpitäler und Irrenhäuſer ſind Inſtitute, in denen der artiſtiſche Grundſatz den politiſchen beherrſchen ſoll, denn die Wiederherſtellung und Pflege der Kranken iſt der Zweck.

IV. Strafinſtitute.

§. 370.

Der Zweck der Strafinſtitute kann nur Beſſerung der Beſtraften und Sicherheit des Staats ſeyn, wenn nicht das Strafinſtitut der Galgen iſt. Zucht- und Zwangs-Arbeitshäuſer nennt der Engländer und Nordamerikaner Beſſerungshäuſer. Die Einrichtung der Beſſerungshäuſer in den vereinigten Staaten von Nordamerika wird allgemein als ſehr zweckmäßig geprieſen. Menſchlichkeit auch in der Strafe erhebt die Würde des Menſchen, und wie vielmehr die des Staats vor Gott; Menſchenhartherzigkeit iſt nirgend Tugend.

Da man jetzt ohnehin weit ſeltner, als vormals Galgen und Rabenſteine an den Heerſtraßen und auf den Hügeln erblickt, ſo bedarf es keiner Erwähnung, daß dieſe Erinnerungszeichen den Verbrecher weniger ſcheuchen, als ſie den edeln Menſchen erſchüttern und rühren, und daß es daher wohlgethan iſt, dieſe Schanzeichen der Obergerichtsbarkeit ſchnell aufzubauen und wieder einzureißen. Wohl dem Staate, der ihrer nie bedarf! wohl dem Staate, in welchem die ſittliche Kultur unter der Religion als höchſter Menſchheitszweck in Uebereinſtimmung zwiſchen Regierung und Volk ſchöner und immer ſchöner ſich entfaltet!

Druckberichtigungen.

Seite	3	Zeile	12	v. u.	nach T an sich setze:
	9		6		statt: Perfectibilität, lies: Perfection
	10		3	§.	32 v. u. nach homo, s. als
	—		2		v. u. s. als
	17		3		36 v. o. s. intensive s. ,
	31		1		68 v. u. st. auf dem, l. auch darauf
	38		1		v. u. st. Perfectibilität, l. Perfection
	40		8		o. streiche: durch
	62		1	§.	138 v. u. n. freie, s.
	63		6		v. o. n. entscheidenden, s. ,
	65		3		st. den, l. denjenigen
	68		3	§.	149 v. o. n. größere, s. ,
	71		3		154 st. einzigen, l. einzelnen
	78		2		162 u. Enthaltung, l. Entfaltung
	80		6		o. streiche: der
	84		3	§.	176 v. o. st. nach dem, l. nachdem
	89		6		v. o. st. daß, l. damit
	—		7		streiche: und
	90		3		u. und, s. ,
	—		4		es, s. auch nicht
	91		1		vor: partiell, s. nicht
	100		3	§.	213 v. u. st. nach, l. aus
	—		3		214 o. fremden, l. Fremden
	101		11		v. o. nach: gar, s. stete
	—		12		st. ist, l. sei
	102		9		n. guter, s. ,
	105		12		allgemeines, s. ,
	—		15		großer, s. ,
	113		2		n. st. zum, l. nach dem
	114		5	§.	237 v. u. n. kleine, s. ,
	—		4		— nahe, s. ,
	115		1		239 o. physische, s. ,
	117		4		243 u. perfectibler, s. ,
	124		4		260 Thatkraft, s. ,
	134		15		v. o. n. wohnt, s. .
	—		10		st. kommt, l. Kommt
	138		8	§.	288 v. o. st. andere, s. andere
	144		5		295 anwenden, s. . st.
	158		3		318 st. wirkliches, l. Wirkliches
	161		3		324 u. n. fleißigen, s.
	168		13		v. u. st. wahrhaft, auch, l. wahrhaft auch,
	—		8		n. schönen, s. ?
	169		2		st. Staate, l. Staate
	170		5		o. n. sehen, s. ?
	173		2	§.	347 v. u. st. unerläßlich, l. unerläßlich

Der geneigte Leser entschuldige zugleich die Inconsequenz, mit welcher wechselnd ei und ey im Drucke angewendet worden sind.